
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Codinachs Parés, Maria; Saumell i Vergés, Mercè. Teatre de màscares a Catalunya a la segona meitat del segle XX : vinculació entre creació i formació. 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/67594>

under the terms of the  license

TEATRE DE MÀSCARES
A CATALUNYA
A LA SEGONA MEITAT DEL
SEGLE XX.
VINCULACIÓ ENTRE CREACIÓ I FORMACIÓ

Doctorat en Arts Escèniques
Treball de recerca de Maria Bonasort Codinachs Parés
Any acadèmic 2009/10
Tutora: Mercè Saumell Vergés



1.1. Índex	pàg. 2
2.1. Introducció	pàg. 4
2.2. Un llegat molt ric: de la tragèdia grega a la <i>commedia dell'arte</i>	pàg. 4.
2.3. La màscara a les tradicions catalanes	pàg. 7
3.1. La màscara al segle XX	pàg. 15
3.2. Màscara i arts plàstiques: <i>Mori el Merma</i>	pàg. 15
3.3. Màscara i psicodrama	pàg. 19
3.4. Quin paper se li va atorgar a la màscara al segle XX?	pàg. 20
4.1. Màscares i animals	pàg. 25
4.2. Màscares com/amb caps d'animals	pàg. 26
4.3. Els animals: models d'imitació	pàg. 28
5.1. Personatges d'animals amb màscares	pàg. 34
5.2. Teatre del Rebombori: <i>Animàlia</i> .	pàg. 34
5.3. <i>Animàlia</i> : mim i màscara	pàg. 38
5.4. La formació amb mim a Catalunya	pàg. 44
5.5. Teatre del Rebombori: Un mix entre el mim de tradició polonesa i francesa	pàg. 50
6.1. Personatges d'animals amb màscares: <i>el Llibre de les bèsties</i>	pàg. 59
6.2. <i>El Llibre de les bèsties</i> i Comediants	pàg. 60
6.3. Comediants	pàg. 66
6.4. Simbiosi entre Comediants i El Ingenio	pàg. 71
6.5. Influències de Comediants	pàg. 73
7.1. Els Joglars: mim i màscara	pàg. 77
7.2. <i>La Torna: commedia dell'arte</i>	pàg. 83
7.3. Referències a la <i>commedia dell'arte</i>	pàg. 90
8.1. Éssers inspirats en animals: <i>Laetius</i>	pàg. 99
8.2. <i>Els Laetius</i>	pàg. 104
8.3. Reporters bufons	pàg. 109
8.4. Influències exportades	pàg. 111
8.5. Influències importades	pàg. 112

9.1. Conclusions: tots som hereus de Copeau	pàg. 118
Annex 1	pàg. 125
Annex 2	pàg. 128
10.1. Bibliografia	pàg. 134
11.1. Agraïments	pàg. 140



2.1. INTRODUCCIÓ

El treball repassa la història del teatre de màscares fins a l'àmbit català, la crònica es tanca al segle XX . L'estudi mostra quines influències ha rebut la creació amb màscares, quin ha estat el seu espai de projecció; constatant i agrupant en aquesta recerca la informació que s'estén en el coneixement des de bases sòlides ja publicades tot sumant-hi entrevistes a protagonistes del teatre amb màscares, partint de l'ús que se n'ha fet en el camp creatiu i veient quins ponts s'establia entre aquest i la preparació dels actors.

2.2. UN LLEGAT MOLT RIC: de la tragèdia grega a la *commedia dell'arte*

És generalment sabut que la màscara ha estat en dos moments de la història del teatre occidental una ferma protagonista, es tracta, és clar, de l'època de l'antiga Grècia com del període de la *commedia dell'arte*.

Des dels seus inicis l'home va manifestar la necessitat de transformar-se, i un element que hi va tenir un paper molt rellevant va ser la màscara. Ja a l'antiga Grècia la màscara era un objecte essencial en el teatre.

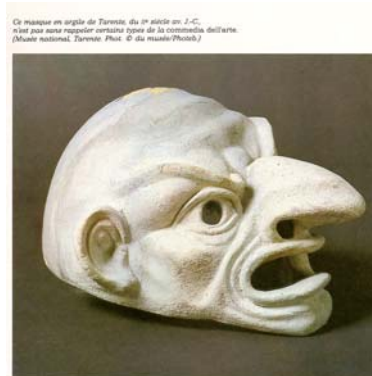
Les causes per les quals la màscara es va introduir al teatre de l'antiga Grècia són variades i sovint prou contrastades: hi ha raons tècniques, donades les dimensions dels espais a l'aire lliure on s'ubicaven les representacions teatrals que demanaven una amplificació tant de la mida de l'actor com de la seva veu (1); també n'hi ha de producció, així podien interpretar tot tipus de paper, éssers sobrenaturals per exemple i fer més d'un personatge, és en aquest sentit que la màscara els va ser un element útil i a més ajudava per donar una visió sagrada a la cerimònia. Hi ha les que es recolzen en conceptes dramàtics; doncs la idea de posar-se una màscara va sorgir del món vitivinícola, dels rituals que es feien en honor al déu Dionís, on alguns personatges s'empastifaven la cara amb pòsit de vi i fulles de parra tot fent que la seva fisonomia agafés un costat grotesc; aquesta transformació de la imatge la va recollir Téspis (Icaria s. VI a C.) i va passar a l'ús de màscares amb fisonomia humana. Tant les màscares de la tragèdia com de la comèdia semblaven caricatures humanes més properes a un món burlesc. (2) Les màscares a l'antiga Grècia van evolucionar des dels primers trets facials que eren molt rígids cap a la seva

posterior matisació amb l'ús de la policromia. Qüestions morals tampoc s'escapen de les causes de la seva introducció, doncs a la comèdia antiga de Grècia amb la màscara tapaven als que ballaven les danses fàl·liques (3)



Màscares fons MAE

La màscara al teatre romà va quedar sobretot com a eina de *les atellanes*, farses burlesques improvisades; unes peces populars que eren la reacció a la literatura i la comèdia erudita, en certa manera el que va ser el preludi de la *commedia dell'arte*. (4) La màscara però assumia personatges horribles i per tant els actors hi corresponien amb grans deformacions. Les màscares tipus són les següents: Bucco: rude i xerraire; Dosseno: geperut i maliciós; Macco: jove estúpid i golafre; Pappo: el vell de desitjos desenfrenats; Manducco: un insaciable menjant.



Masque argile s. II a. C. Musée national, Tarente

La màscara va sobreviure a la caiguda de l'Imperi romà i la seva presència va continuar tant en els espectacles profans com sacres; tot i que l'església va intentar reprimir tots els residus de teatre profà que quedaven. A l'Edat Mitjana s'accentuen les mascarades de diables i bufonades carnavalesques on sobretot es disfressaven els homes de dona i a l'inrevés, passant del teatre a rituals pagans i també a altres creences. (5) La màscara era

utilitzada en els espectacles religiosos sobre el naixement, la passió i resurrecció de Crist, eren principalment les màscares demoníaqes les que van aparèixer durant aquestes representacions sagrades. La figura del diable en la documentació iconogràfica de l'època estava representada amb un vestit sencer com una pell peluda i una màscara amb banyes, amb la gola oberta i una expressió monstruosa a la cara, es va delegar a aquests personatges emmascarats funcions burlesques.

Al segle XVI és quan apareix a Itàlia la *commedia dell'arte*, una forma burlesca i obscena de fer teatre; una reacció a la literatura dramàtica de l'època i a la societat del moment. La *commedia dell'arte* es basava en diferents tipologies de màscares: els criats (Zanni, Arlequí, Brighella, Colombina), els enamorats, els vells (Dottore i Pantalone) i els valents (Capità i cortesanes); de les relacions que s'establien entre elles i a partir d'improvisacions s'estructurava la trama còmica dels espectacles. Els actors i actrius dominaven diferents disciplines corporals (mim, dansa, malabars, acrobàcies) i vocals (cant i música). És en aquesta època quan les dones pugen per primera vegada a l'escenari per interpretar els papers femenins i, fer teatre, es converteix en un ofici. És un veritable teatre d'actors que saben posar en l'equilibri d'una mateixa balança: la versemblança i la màxima forma d'expressivitat dels comportaments desaforats dels caràcters. Per Darío Fo, l'originalitat i l'espectacularitat de la *commedia dell'arte* no rau només en la utilització de les màscares i els arquetips sinó en la manera revolucionària de fer teatre i en la gran responsabilitat que assumien els intèrprets al ser actors improvisadors de les seves obres de teatre. (6)

La *commedia dell'arte* va travessar fronteres des de la seva Itàlia natal i va ser font d'inspiració per a moltes de les grans obres que avui anomenem clàssiques i universals dins la història de la literatura dramàtica (anglesa, alemanya, francesa, castellana, catalana...), un bon motiu per donar a la màscara el valor de llegat molt ric.



Arlecchino. Donato Sartori. Fons MAE

Visitada Grècia i Itàlia ens acostem a Catalunya, quines màscares es coneixen de la seva tradició?

2.3. LA MÀSCARA A LES TRADICIONS CATALANES

La màscara no és exclusiva del teatre i té arrels en cerimònies rituals: culte als morts, ritus d'iniciació i de la fertilitat, festes de carnaval...

A processons, cercaviles, festes de corpus, misteris i balls de Catalunya s'hi troben elements de foc, diables, gegants, capgrossos i bestiari que amenitza festes i tradicions entre les quals alguna màscara hi actua. Són més aviat escadusseres les referències de màscares que han arribat fins als nostres dies però totes elles han estat una veritable influència per companyies de teatre com Comediants i a més han mantingut viva la producció al nostre petit país d'artesans del cartró pedra que fabriquen gegants, capgrossos i màscares; ells han pogut sobreviure i oferir un ventall prou ampli de materials diversos per a grups folklòrics i també per a companyies de teatre i proveir els fons de màscares d'escoles de teatre.

L'origen zoològic d'algunes disfresses que avui animen les festes populars és difícil de determinar, encara que en algunes festes es podem veure màscares, és el cas del *Pollu* i la *Tranca*:

A Moià, el 20 gener, per sant Sebastià màrtir és festa major i enmig dels balls populars s'hi passeja el *Pollu*, un personatge disfressat que deambula amb la missió de vigilar que ningú molesti els balladors i que el cercle màgic de la dansa pugui expressar-se en la seva plenitud. El *Pollu* és una de les esparses màscares tradicionals que continuen vives fins als nostres dies al Principat que podria ser comparable en altres festes com ara els diables de sant Antoni de Mallorca o el diablòt del ball de gitanes del Vallès. És una

màscara d'expressió fixa amb uns grans orificis als ulls i a la boca, amb els laterals acabats de tela.



el Pollu

A la Ribagorça hi ha la “Tranca”, una màscara que surt al carnestoltes de Biesques, un municipi de la vall de Bardaixí. La màscara té una gran semblança amb un cap de boc i fins i tot en llueix les seves banyes i en vesteix alguns elements de la seva pell.



la Tranca

A Verges es conserva una mostra important del teatre tradicional català, basada en un misteri de fra Antoni de Sant Jeroni del s. XVIII. Amb l'expansió del Cristianisme sorgeixen diferents manifestacions religioses com ara La Passió i la mort de Jesucrist en les quals s'ha inspirat aquest ritual, es tracta d'una processó amb escenificacions, danses i quadres plàstics que

deambulen per diferents carrers, places i racons del poble. Tanca la part vivent de l'espectacle la dansa de la mort, una dansa macabra on la mort es personifica com un espectre del passat, és una mostra molt especial dins el conjunt de l'acte, és una relíquia que només queda a Verges d'un gènere que va ser molt difós a Europa des de l'època medieval. A la dansa de la mort, els deu actors que la interpreten es reparteixen en dos grups d'esquelets dansaires. El del capdavant porta la dalla, és un esquelet adult encarregat d'obrir el camí de la dansa, darrere seu el segueix el que porta la bandera amb el *nemini parco*, als costats dos infants esquelets amb platets de cendra i al darrere un infant esquelet amb un rellotge sense broques. Els acompanyen a poca distància el grup de cinc morts que no salten, el més important porta el tabal, va flanquejat per dos morts infants amb torxes enceses i dos adults que tanquen el grup. Van vestits amb malles negres ajustades amb els ossos d'esquelet pintats, guants i espadenyes i al cap porten un casc en forma de calavera. Els components de la dansa que no ballen porten túniques negres que els cobreixen el cos amb caputxes liles i al cap porten també el casc en forma de calavera i per a les mans guants.

Els actors són gent del poble sense coneixements actorals que segueixen des de petits imitant els grans, per tradició familiar. S'interpreta per mimesi, recordant qui l'havia interpretat abans, té això l'origen en les formes tradicionals de transmissió interpretativa dels papers. L'actor s'ha d'integrar a la ficció en el carrer, a pocs metres i té l'espectador. L'actor no fa veure, sinó que viu la situació.

El casc que porten els dansaires de la mort és una màscara del cap global, un cap gros símil d'una calavera.



la Dansa de la Mort

A Berga, per Corpus se celebra La Patum, un acte amb un sentit festiu, lúdic, orgiàstic amb foc, llum, gent que salta, balla i beu. La festa ha patit transformacions però les seves arrels arranquen en el temps medieval, com la Passió del teatre popular religiós, aquesta des del segle XIV estava dedicada als déus profans de les collites. Per Joan Amades (Barcelona 1890-1959, etnòleg i folklorista espanyol) la Patum és: *un espectacle de teatre popular, notable i únic, enlloc es conserven vius uns entremesos antics, un conjunt tan harmònic, ni que resultin tan espectaculars. Cal contemplar-los: dins el pla de simplicitat que comporta el teatre de plaça i de la migradesa dels mitjans amb què comptava en el temps que aquestes representacions es trobaven en llur plenitud i en llur època d'or. El conjunt de la Patum és un notable document de valor arqueològic, dins de l'ordre de representacions que havien contribuït a l'esplendor de la festa eucarística.* (Amades 1932: 97) Per Manuel Riu (Manresa 1929, historiador medievalista català) considera La Patum com *un drama sacre, mímic i rítmic, desenvolupat a l'aire lliure i precursor de teatre modern.* (Riu 1963: 4) L'historiador català Francesc Curet, situa l'origen al costat de les representacions de la *Passió mort i resurrecció de Nostre Senyor Jesucrist*, del Misteri que es representa a Elx, de *El Cant de la Sibila* mallorquí. (Curet 1967: 66)

A la Patum hi desfilen diferents figures, algunes de les quals porten elements al cap com són els característics dels gegants i els nans amb els seus capgrossos, les maces i els plens amb les màscares de diables i el bestiar:

l'àliga i les guites que estan enginyades amb artefactes que cobreixen tot el cos humà. L'interès en matèria de màscares el desperten els diables emmascarats dels plens.



les Maces

Amb el salt de plens arriba l'apoteosi de la festa, aquests representen l'orgia infernal d'uns diables –plens de foc- que salten al so del Tabal. La multitud es barreja amb els diables en un ball frenètic, van giravoltant al sentit contrari de les agulles del rellotge sota el foc que llencen els coets dels plens, els diables emmascarats, des de les seves banyes. La màscara amb colors verd i vermell, de pes considerable a causa de les banyes de ferro que fan el suport dels coets s'acaba amb una corona de fulles fresques de vidalba.



màscara dels Plens

Així com els plens i les maces són referències exclusives dels actes que es representen a la Patum, els gegants, els nans, les guites i l'àliga tenen vida i representacions en altres circumstàncies. Les guites estan emparentades amb la Mula guita, la Mula fera i la Mulassa; desfilen i ballen totes elles com si fossin uns monstres infernals. L'Àliga que protagonitza un ball delicat, és un element típic del bestiari català i en tenen a moltes poblacions de Catalunya. Forma part del grup de zoologia mística, la instauració d'aquest animal a la festa de Corpus va ser del segle XIV. Abans el representaven amb un home vestit de manera especial i ara és un artefacte de cartró pedra que imita la imatge d'aquest animal amb unes dimensions exagerades. Simbolitza la justícia i el seu ball és força complex.

Amb la calavera, el *Pollu*, la *Tranca* i els plens de la Patum s'acabaria l'inventari de les màscares de tradició catalana. Tots aquests exemplars de màscares d'expressió fixa estan sobrevivint a les diferents parts ja anomenades del territori Català amb les seves puntuals sortides, en dates senyalades i dins l'àmbit arqueològic del seu esdeveniment escènic. A excepció de la calavera de la dansa de la mort de Verges, la resta, totes, la seva imatge s'aproxima a figures inspirades en diables, i en animals que el representen. L'home ha inventat aquests animals nous. L'home veu en els animals fantàstics la caricatura de la humanitat. A part trobaríem uns altres animals, el bestiari català, la Mulassa, el Bou i el Drac que treuen foc pels queixals i comparteixen amb els gegants de les ciutats desfilades festives del sant patró o bé de Corpus, aquestes figures són més aviat de grans dimensions i portades per a més d'un home, són artefactes que depassarien la definició de màscara.

Hi hauria però un altre tipus de màscares, que no s'inspiraven en la fauna fantàstica ni mitològica i que s'utilitzaven en els balls de carnaval. D'expressió lliure i inspirades segons modes i èpoques en personatges extrets de la vida social, política i cultural del moment, les seves referències serien més aviat de persones humanes. Aquestes màscares es van utilitzar a Barcelona durant les festes de carnaval. Fins al segle XVI la noblesa feia paròdies dels jocs cavallerescos amb ball de disfresses o dit també de màscares, ball que sovint topava amb prohibicions de l'església que el trobava massa llicenciós. Al segle XVIII es van popularitzar amb l'entrada de les classes humils a aquesta diversió a la qual van aportar un altre sentit de gatzara, la festa es va popularitzar; eren famosos els balls de la Patacada al carrer de les Tàpies de Barcelona. Les classes benestants van fer balls a la

casa de comèdies primer, a la llotja més tard, al Teatre Principal i finalment al Liceu. Al Liceu pels balls de màscares de carnestoltes, s'alçava la platea fins a la mateixa línia de l'escenari.



Invitació per assistir a un ball de màscares a la segona meitat segle XIX

Un llegat, el de bestiari, diables i balls de carnaval a Catalunya que també abocarà la seva influència en les creacions de teatre amb màscares del segle XX.



NOTES A PEU DE PÀGINA:

(1) Al mismo tiempo la máscara –hecha la mayor parte de las veces de tela prensada en un molde y escayolada- reforzaba el efecto sonoro, permitía al rostro y a la palabra alcanzar el necesario efecto a distancia” (Berthold, M. *Historia social del Teatro/1* p. 131)

(2) A les Grans Dionísies alguns grups de personatges portaven màscara, i per això es pot dir que el seu ús, originat en les festes rústiques de Dionís, és un dels elements hereditaris del culte al déu. Antigament, alguns personatges dels seguicis sacrificials s'empastifaven la cara amb pòsit de vi i amb fulles de pàmpol per modificar-ne els trets. D'aquest primer exemple de deformació de la fisonomia es va passar a l'ús de les màscares, fetes amb aquesta finalitat i que, lluny d'imitar les faccions humanes, presentaven un aspecte mig terrorífic mig grotesc. Fou Tèspis qui va modificar aquest costum i va implantar l'ús de la màscara de fisonomia humana

Fins a Èsquil, la màscara es limitava monòtonament a una expressió de fixesa, donada per la manca de color. Èsquil va aplicar-hi la policromia i va fer així, més variat el joc dels contrastos. Es coneixien 28 tipus de màscares tràgiques: 6 gerontes (vells), 8 neanikoi (joves), 3 therapontes (serfs), 11 gynaikes (dones). Per la seva banda les màscares satíriques són quatre: satyros polios (de cabells blancs), satyros geneion (amb barba), satyros ageneios (imberbe) i seieinos pappos (avi). La màscara de la comèdia antiga tenia un aspecte genèricament paròdic, sense referències especials ni a una realitat concreta ni a un símbol.

En la comèdia mitjana, l'estructura de la màscara va evolucionar envers el grotesc.

En ple esclat de la comèdia nova, es va produir una exasperació dels elements caricaturescos en un sentit gairebé emblemàtic. En aquest període hi havia 43 màscares que, més tard, esdevingueren patrimoni de la commedia palliata llatina. Se n'han identificat 9 de vells, 11 de joves, 7 de serfs i 14 dones. (Pandolfi, V. *Història del Teatre 1* p. 27)

(3) “Al igual que las mascaradas de animales, las danzas de la comedia “antigua” eran también de origen cultural. “¡Quítese el cerrojo de la puerta: la danza va a empezar!”, exclama Filocleón en Las Avispas y sigue a continuación el kordax, una licenciosa danza fálica cuyos orígenes se remontan probablemente al antiguo Oriente. Tan desenfrenadamente obscena era, tal y como se cuenta en las antiguas fuentes, que se consideraba una desvergüenza bailarla sin máscara. (Berthold, M. *Historia social del Teatro/1* p 141)

(4) “Al hundimiento del drama romano, a la extinción de la comedia debe un género de farsa de escaso contenido artístico su introducción en el teatro estatal romano. Ya desde el siglo II a. C. Los bufones populares de la ciudad osca de Atella en la Campania acudían en tropel desde el sur, por la vía apia, hacia Roma. A sus chabacanas máscaras correspondía la habilidosa dramaturgia de sus diálogos improvisados. Media docena de tipos constituían su modesto repertorio” (Berthold, M. *Historia social del Teatro/1* p. 177)

(5) No es extraño que la Iglesia ordenara a sacerdotes y laicos “no contemplar ni tomar parte en las diversiones denominadas charivari, en las que la gente utilizan máscaras con aspecto de demonios, y en donde se cometen grandes atrocidades”. (Berthold, M. *Historia social del Teatro/1* p. 272)

(6) Respecto al papel del actor en la comedia del Arte, quiero puntualizar un discurso, y es el que se refiere a la razón de tanta originalidad y espectacularidad que diferencia este género teatral de todos los que conocemos. Originalidad y espectacularidad no determinadas, como creen algunos, por el empleo de la máscara y la colocación de los personajes en estereotipos fijos, sino por una concepción realmente revolucionaria de hacer teatro, y por el papel absolutamente único que asumen los actores.

De hecho, me parece correcta la idea de algunos estudiosos que proponen llamar a este género, en lugar de “Comedia del Arte”, más específicamente “Comedia de los actores” o “de los histriones”. (Fo, D. *El manual mínimo del actor* p. 24)

3.1. LA MÀSCARA AL SEGLE XX

A Europa, als inicis del segle XX hi ha un retorn de la màscara en el teatre. Els motius són complexos, no només s'utilitzava la màscara com a fenomen teatral que s'inscrivía en la lluita contra el naturalisme tan efervescent en el seu moment, sinó que el teatre buscava el seu sentit, el perquè de la seva existència, volia ser més que literatura dramàtica; buscava una essència artística promovent les seves pròpies lleis i convencions que registrava dins uns llenguatges d'art en viu en temps de crisi del personatge i de la manera en què l'actor s'enfrontava a la interpretació. Són els temps de la revolució estètica on tots els ismes que sorgien en art eren clarament contraris al que els precedia: naturalisme, simbolisme, expressionisme... Hi havia una necessitat profunda de mutació en l'home, de sentir una altra mirada sobre les coses; tipus la provocació que Alfred Jarry posà al personatge *Ubú Rei*, estrenat a París el 1896.

A Catalunya es poden comptabilitzar dues propostes de l'obra d'*Ubú Rei*: la primera entraria dins l'àmbit de màscares i arts plàstiques, es tracta de *Mori el Merma* de La Claca i Joan Miró; i la segona entraria dins l'àmbit de màscara i psicodrama, es tracta d'*Operació Ubú* del Teatre Lliure i Albert Boadella

3.2. MÀSCARES I ARTS PLÀSTIQUES: *MORI EL MERMA*

Amb la visió estètica d'un artista de la talla de Joan Miró, i amb la visió avançada del teatre visual que tenia Joan Baixas van fer una adaptació de *l'Ubú Rei*, d'Alfred Jarry, un personatge al qual sempre s'havia sentit atret el pintor surrealista. Varen associar el personatge a la dictadura franquista, culminant la visió del caràcter d'*Ubú* en un entorn feixista amb l'obra teatral *Mori el Merma*, que s'inspirava en la tradició catalana de teatre de carrer amb desfilada de bèsties i capgrossos. Joan Miró va participar en l'escenografia de l'obra, pintant el teló de boca i els impressionants titelles de grans dimensions. L'obra va ser estrenada al Liceu de Barcelona el juny de 1978. Era un *Ubú* de forta càrrega visual enfront de la poquíssima textualitat, trencava amb la imatge que es coneix d'*Ubú* de gros ventre, es reinventava un altre model on la desfiguració del cos també hi era present i més lúdica; amb extensions del coll, les mans i altres parts del cos. L'escenari era un lloc

d'alquímia poètica, d'esclat de colors, de metamorfosi i misteri amb màscares com de cap gros, màscares de pantalla plana, cossos voluminosos, figures d'animals sobre dues cames, bèsties que portaven més d'un actor, algunes màscares tenien parts de la cara mòbils (la reina movia la boca), nassos... els personatges s'expressaven amb sons primitius i el seu desplaçament s'inspirava en animals. Totes les figures partien del color blanc quan les van presentar a Joan Miró, aquest els hi dirigia els moviments per anar coneixent els personatges, demanava girs als actors, canvis de ritme, calma, actituds, utilització del coll, manipulació amb els braços a titelles gegants, fer que interactuessin més d'una figura, fins que va agafar el pinzell. Els actors eren a l'interior de les estructures dels personatges fent moviments mentre l'artista anava pintant. Línies rodones, esquixos, difusor, omplint buits, llençant la galleda... amb color negre i després vermell però, també amb verd, groc i blau anava donant la seva visió dels personatges de la peça; deixant que la pintura caigués pel seu propi pes i s'adaptés a les formes de les teles que vestien les estructures amb formes i plecs diversos. Les imatges que rebien dels personatges eren de cossos asimètrics, juganers, com cadells, infants, joves, inestables i alegres. Entre la diversitat un drac inspirat en el bestiar català.

Joan Miró va pintar les màscares durant vuit dies amb els actors, el mars de 1977 al taller de pintures de Sant Esteve Palautordera, tenia 85 anys.



Mori el Merma, Joan Miró/La Ciaca, 1978



Mori el Merma, Joan Miró/La Claca, Gran Teatre del Liceu. Barcelona 1978

L'estructura de l'obra tenia les arrels de gran ritual, que es podria ordenar entre una desfilada militar i l'adoració als Reis Mags, sortia de la bogeria d'un comandant excèntric que lluia un maquillatge proper a una màscara expressionista. A partir d'aquí començava l'acció: un guant de boxa rebotava sobre l'entrada al palau, assistents de palau amb nassos i lots frontals feien els preparatius per l'arribada de les autoritats, l'espera s'allargava i a l'escena s'actuava amb referents clownescos, fins a l'arribada del pare *Ubú* tibant d'una corda, era com un gegant. A palau el rei i els ministres es barallaven dins una simfonia de colors mironians fins que apareixen els símbols del poder, en aquest cas representats per un cartabó, pa i un peix. El resultat de l'obra eren quadres que s'anaven succeint i de cada imatge apareixien noves relacions humanes i nous elements.

Joan Baixas juntament amb Teresa Calafell van fundar la Claca (1967-1988), s'havien estrenat en el cicle de Teatre *Cavall Fort* al Teatre Romea de Barcelona, explicant contes amb titelles i marionetes. Les influències que Joan Baixas va rebre a l'hora de començar a fer teatre varen ser Albert Vidal, amb qui va col·laborar en l'espectacle: *Teatre de màscares i moviment* (1969), però sobretot recorda, l'estada que varen fer a la seu de Comediants, a Canet de Mar, la companyia nord-americana Bread and Puppet, que utilitzaven grans titelles i basaven els seus espectacles en desfilades als carrers. (1) Joan Baixas al segle XXI està considerat un artista avantguardista i continua sent programat en cicles radicals; posa la intensitat de les seves dramaturgies en els signes visuals, li agradava barrejar els

titelles, amb grans formes de màscares, capgrossos, putxinel·lis i més endavant amb robots i projeccions d'imatges. Hi ha una etapa de la seva creació que va treballar al costat d'artistes plàstics: Joan-Pere Viladecans, Antonio Saura, i petites col·laboracions amb Mariscal, Frederic Amat, Robert Llimós, Maria Girona, Albert Ràfols Casamada.

La teatralitat d'aquest *Ubú rei* traspassava no només la literatura dramàtica sinó que s'inscrivía de ple a les arts plàstiques en moviment; unes arts que varen acompanyar a altres propostes de teatre de màscares amb dissenys molt diferents. Alguns exemples d'espectacles de companyies catalanes que es podrien incloure en aquest apartat de màscares i arts plàstiques serien:

- *L'Espantu*, de la companyia el Teatrí d'Esparreguera comandada pels germans Francesc i Joan Castells, una producció de 1979, una obra de Juli Vallmitjana amb màscares que va dibuixar en Joan Josep Guillen a partir de l'obra dels dibuixants i pintors de finals de segle XIX i començaments del XX: Apa, Nonell, Xavier Nogués, Gris, Junoy, Humbert, Aragai, Junceda, Gaietà Cornet, Smith, Pidelaserra, etc i més concretament de les obres que publicaven als periòdics de l'època: *El Papitu*, *La esquetlla de la Torratxa*, *El Be Negre*, *el Cu-Cut!*, *La Campana de Gràcia*, *La Tralla...* L'objectiu era concretar una composició de personatges basant-se en el treball dels actors i partint de la caricatura. Les màscares que feia servir en l'espectacle eren de cartró pedra, de les quals hi ha una còpia de cada una d'elles en el fons del MAE. (2)
- *Sr. Picasso c. Montcada 15-17 Barcelona*, de la companyia La Gàbia de Vic estrenada el 1980 al Festival internacional de Teatre de Sitges, amb direcció d'Iva Vigatà i l'escenografia, el vestuari i alguns elements utilitzats com a màscares dibuixats per l'artista plàstic local Pep Vernis, l'espectacle estava basat en l'obra de Picasso.

Amb aquests tres exemples: un *Ubú* on hi participa un pintor surrealista i converteix els personatges de l'obra en un seguit de quadres en moviment; *l'Espantu* amb una galeria de personatges amb màscares, tots ells extrets de caricaturistes de l'època; i l'obra sobre Picasso on s'utilitzaven màscares per a l'interpretació d'alguns personatges; tancaríem un petit inventari d'espectacles que han sortit de la relació que hi ha entre màscares i artistes

plàstics, una part important d'estudi que en aquesta tesina no es desenvoluparà més.

3.3. MÀSCARA I PSICODRAMA

Tornant al teatre de màscares del segle XX l'interès s'havia ancorat en dues propostes sobre el personatge d'*Ubú*, de la primera se n'ha fet una breu extensió relacionant la figura d'*Ubú* amb les màscares i les titelles de Claca teatre i l'artista Joan Miró i la segona porta cap al psicodrama amb l'espectacle *Operació Ubú* del Teatre Lliure amb direcció d'Albert Boadella.



Operació Ubú. Teatre Lliure/ Albert Boadella 1981

El personatge d'*Ubú* a les mans d'Albert Boadella es convertia en una doble provocació; una provocació davant un provocador. Personalitzar al personatge en una persona real conduïa directament a la provocació si la figura d'*Ubú*, s'identificava amb el President de la Generalitat, el polític més ben valorat del país durant vint-i-dos anys, l'excel·lentíssim Jordi Pujol en un psicodrama de màscares on el feien desfogar de les seves dèries en sessions de teràpia que arribaven a provocar la irritació de l'auditori. A través de l'espontaneïtat, en les situacions que se li plantejaven al protagonista en el psicodrama, i amagat darrera la màscara feia evolucionar el seu món de fantasies. Aquí la màscara s'utilitzava per diferir dues realitats. Els rampells del poder expressats des d'una reinterpretació de *l'Ubú* el qual es posava la màscara com si d'un element terapèutic es tractés. Un efecte que tan

repercuteix en el món del psicodrama com en els cas de l'espectacle en la dramatúrgia.

Les màscares eren de Fabià Puigserver, s'inspiraven amb la imatge grotesca que del pare *Ubú* es té. En el programa de mà no en firmava l'autoria específicament, quedava inclòs en el disseny del vestuari i l'espai escènic. De fet aquí la proposta de màscara grotesca no es pot considerar un element exclusiu per amagar i transformar el cap del personatge, tota la figura ha de modificar-se per fer més evidents els senyals de l'absurditat del poder. Les màscares eren de cuir i les havia fet cosint, un mètode que aquest artista brodava.

Màscara i psicodrama, un tema que es podria estendre per ell sol com una tesina; la màscara que ajuda a l'actor a la interpretació sense necessitat de metodologies psicològiques és una eina vital per a teràpies psíquiques.

3.4. QUIN PAPER SE LI VA ATORGAR A LA MÀSCARA AL SEGLE XX?

La recuperació de la màscara es va enfocar com a protagonista de sistemes i metodologies en la formació de l'actor i com l'essència per a molts directors de teatre europeus; la màscara no parava de viure dins el teatre com un agent de transfiguració, instrument de joc, eina de formació. (3) La màscara el que s'entenia que pretenia era desenvolupar la interpretació de l'actor per mitjà del conjunt del seu cos i de la veu, i engrandir-ne l'expressivitat; se la definia com a garantia contra el naturalisme i demanava a qui la portava, un joc en la interpretació que anava molt més enllà de la quotidianitat. La màscara alliberava la persona despullant-la de les seves formes habituals i convertint-la en un altre ésser. Molt diferent de com ho predicava Sarah Bernhart (París 1844-1923, l'actriu més important del teatre i el cine francès), per ella les qualitats físiques primordials que necessita un actor són: la memòria, no haver de dependre de l'apuntador; les proporcions del cos, l'aspecte diu molt del personatge que has d'interpretar i és molt important per a l'artista d'estar ben proporcionat, l'expressió del rostre es modifica sota la pressió dels sentiments a expressar; la veu és l'instrument més necessari per l'artista dramàtic. (4) I és que sovint els espectacles amb màscara, s'allunyaven del teatre tradicional, el que emprava el verb com a principal mitjà de comunicació i, en canvi, desenvolupava un llenguatge teatral basat

en el treball de l'actor on l'expressió corporal i els sons vocals d'aquest, eren més importants que la mateixa paraula, i on la percepció sensible del moviment sonor i visual predominava damunt la comprensió intel·lectual de l'acció. Les accions transcendien els càlculs naturalistes. Generaven una estètica pròpia. No era la protagonista de la literatura dramàtica però en canvi era imprescindible en diferents sensibilitats i llenguatges de cines molt específiques. (5)

A Catalunya, Albert Boadella, director de teatre de la companyia Els Joglars reivindicava una història del teatre allunyada de la literatura dramàtica i el poeta Joan Brossa en el catàleg Primavera al Tinell de les activitats de Comediants s'expressava també en aquesta idea de diferenciar la il·lusió, les sensacions que ens fan arribar les imatges, els objectes, les màscares que sovint agafen per elles soles una direcció escènica i poden anar més enllà del que podem trobar en un llibre escrit. (6) I això que també autors dramàtics de la talla de O'Neill i Yeats adoptaven la màscara de forma entusiasta. (7) Edward Gordon Craig no va parar de buscar recursos per tal de poder entrar en el misteri teatral, en la depuració de l'actuació, s'oposava al realisme i a la degeneració que de l'ofici en feien els actors, això el va portar a confiar en les marionetes i desenvolupar les seves concepcions artístiques en un laboratori tot retirant-se de l'escena i provant amb formes com la *commedia dell'arte*, volia suscitar actors creadors.



Masques de Craig pour "Didon et Enée", acte I, scène 2, à Hampstead, Grande-Bretagne 1900

La màscara ha esdevingut una eina essencial en representacions teatrals per aspectes diferents, significacions diverses i funcions clares; aquestes

especificitats quedaran més concretes en l'anàlisi d'espectacles, companyies i intèrprets pels quals la màscara ha estat fonamental. Estudiarem principalment a partir de dues companyies: Comediants (1971) i Els Joglars (1961) i tres directors: Anton Font, Albert Boadella i Joan Font. L'especulació anirà sobre les seves influències a l'hora de la creació, és per exemple, de rellevant importància el fet que els tres directors estudiessin a França. Comediants va utilitzar les màscares des dels seus inicis. Els Joglars varen començar com una companyia de mim i de mica en mica varen introduir màscares, Teatre del Rebombori, és la companyia de mim amb pocs anys de durada i amb un espectacle *Animàlia* (1982) on excepcionalment i com a experiment van utilitzar les màscares. Amb els Joglars es pot seguir l'evolució de la companyia i el seu procés de treball i com han utilitzat la màscara gràcies a la preocupació que sempre ha tingut la companyia d'agrupar el seu material, pot oferir molta documentació i en tots els diferents suports (DVD, publicacions de llibres, web). A Comediants és més difícil trobar la documentació dels seus inicis, la recerca de la informació ha de ser més directa, a nivell d'entrevistes amb els protagonistes, tot plegat és més com un batibull i una festa tot i que amb ells aprofundirem el treball de la màscara a *El llibre de les bèsties* (1995), l'únic que va ser un encàrrec institucional i l'únic que parteix d'un text dramàtic ja escrit. Per parlar de Comediants la informació ha pogut ser extreta de l'entrevista directa amb el seu director, DVD, web i documents escrits. D'*Animàlia* no n'hi ha ni un document enregistrat i per tant el valor de l'anàlisi es recolza en les paraules del seu director que ha donat tot el seu temps perquè aquest treball pogués disposar de la màxima contrastació i fiabilitat.

Com a hipòtesi del treball es planteja l'especulació que sense una formació fonamentada en la creació i la improvisació a partir de màscares i altres objectes és difícil trobar espectacles que utilitzin aquestes eines on les dramaturgies creïn la necessitat de la seva utilització. La intenció és mirar amb atenció la màscara de teatre i convertir-la en la diana de l'estudi. Perquè en l'essència d'aquest treball de recerca, dues són les preguntes claus, bàsiques: Quin paper juga la màscara en el teatre? Com es prepara als actors perquè puguin intervenir en els espectacles amb màscara? quines vinculacions s'estableixen entre la màscara en el seu paper en la creació artística i en la vessant de la formació d'actors? Quin sentit han donat a la màscara en els espectacles de companyies com Els Joglars i Comediants? Quines

referències de sistemes i metodologies han fet de la màscara l'eix del seu desenvolupament i claus de la seva creació? L'estudi serà un passeig per la seva gran quantitat de propostes d'espectacles amb màscares, no ens endinsarem en tots.

A Catalunya hi ha un teatre de màscares que es vincula en gèneres que ens ha donat la tradició teatral d'occident, la *commedia dell'arte*, hi ha un teatre que reinventa rituals i tradicions de carrer on màscares, capgrossos i gegants organitzen saraus en espais públics i amplifiquen els cossos dels homes per sobresortir i fer dimensions més grotesques i festives, hi ha un teatre de màscares que ja hem ressenyat que s'inspira en les arts plàstiques, el psicodrama... i el que posem com a centre de l'estudi és el teatre de màscares i animals. Des d'algunes de les tradicions catalanes en les que s'utilitzen màscares fins a l'entrenament dels actors que interpretaven el *Mori el Merma*, s'ha fet referència a bestiaris i animals; és per això que els posem al nus d'aquest estudi de la recerca, per l'estreta relació que els vincula amb les màscares.



NOTES A PEU DE PÀGINA:

(1) entrevista amb Joan Baixas, 24 de febrer de 2010

(2) entrevista amb Joan Castells, 20 de gener de 2010

programa de mà de l'obra *l'Espantu*

extraccions del dossier de premsa de l'obra *L'Espantu*:

Teatro/crítica de Gonzalo P. De Oleguer:

el Teatrí ha conseguido un espléndido trabajo en la conformación de tipos, con un importante estudio de los gestos que enriquecen cada uno de los personajes. Junto a las fuerzas de las máscaras, la profuncización del lenguaje es otra de las áreas notables en este montaje.

P. Espinosa Bravo:

El mayor acierto de "*L'Espantu*", es, sin duda, su escenografía y las máscaras. En cuanto los personajes –que cubren sus rostros con máscaras esperpénticas- han sido creados a modo de caricaturas inspiradas en las publicaciones de la época.

(3) E.G.Craig 3/2/1909: "Je souhaite éloigner l'acteur et sa *personnalité*, mais garder le *choeur* des *personnages masqués*" (extret del *Day-book* 1, p 77 de dins l'article: *d'Eward Gordon Craig au Bauhaus*, de Denis Bablet de dins el llibre: *Le masque du rite au théâtre* d'Odette Aslan p. 141)

(4) Bernhardt, S: *El arte del teatro* pp. 18-37

(5) Els col·legues del gremi literari cauen molt sovint en l'error de jutjar com a única història del teatre la que es conserva a través de les partitures literàries. Sembla com si tot el que no està escrit no hagués existit, però la realitat actual mostra inequívocament uns altres corrents escènics tan importants com els del text, i és lògic deduir que sempre ha estat així, o encara molt més acusat, com en l'època de la *commedia dell'arte*. (Boadella, *A Memòries d'un bufó*. p. 145)

(6) la Casa Forés llançarà taronges i enlairarà bombes que arribaran més enllà de la literatura escrita (Brossa, J: catàleg Primavera Tinell)

(7) Aslan, O. *Le masque du rite au théâtre* pp. 13-15

Visionats de DVD:

Mori el Merma Joan Miró-Claca Un film de F. Català-Roca 35'

Mori el Merma A fable based on the art of Joan Miró 52'

4.1. MÀSCARES I ANIMALS

El cap ha estat sempre una part important del cos humà, si de forma voluntària se'n fan modificacions, es realcen formes que ja venen incorporades o bé aquestes s'amaguen conscientment darrere un bucle de cabells, emmascarant-se darrere unes ulleres de diferents colors, muntures i gruixos que distorsionen els ulls, endureixen el rostre, etc. oculten la personalitat, proposen un caràcter nou a través dels trets físics que han estat en un principi modificats. El cap també es pot amagar darrere una proposta, tipus màscara per tal de definir una personalitat, un caràcter a través del nou aspecte físic. L'home primitiu al cap hi va exhibir signes i símbols per semblar un altre ésser, tal vegada superior tipus déus, mites o per la necessitat d'identificar-se amb alguns animals com es veurà en els següents documents històrics.

Dels vincles que s'han generat entre les màscares i els animals en el teatre s'ha agrupat els diferents exemples d'estudi en els següents tres apartats:

- Màscares com/amb caps d'animals
- Personatges d'animals amb màscares
- Éssers inspirats en animals.

Els espectacles *La torna* (1977) i *Laetius* (1980) de la companyia Els Joglars, *Animàlia* (1982) de Teatre del Rebombori i *El llibre de les bèsties* (1995) de Comediants, seran els pals de paller de l'anàlisi.

Quina funció se li ha atorgat en cada un d'aquests espectacles a la màscara, i quina relació s'ha establert entre màscares i animals? Quin ha estat el recorregut d'aquestes companyies fins a arribar en aquesta creació? Com han influenciat altres companyies les seves creacions? quines metodologies teatrals han recolzat la manera de treballar d'aquestes companyies? Quina és la formació dels seus líders i dels seus components? Totes aquestes preguntes ens serviran per enfocar el teatre de màscares a Catalunya; diferents èpoques, però també diferents companyies i trajectòries artístiques.

4.2. MÀSCARES COM/AMB CAPS D'ANIMALS

Als inicis del teatre occidental, hi actuaven grups de persones amb màscares amb caps d'animals, formacions de cors de cantaires engandallats amb màscares de boc. (1) Aparentment, aquests col·lectius d'humans uniformitzaven la seva imatge amb els tons crus, blancs i rogencs de les bèsties i es mudaven amb caps de cabrum. Aquests animals es caracteritzen per tenir un cos esvelt i lleuger, que es desplacen coordinant les quatre cames en els seus desplaçaments i amb petits salts per salvar els desnivells; el seu tret dominant és al cap, on llueixen unes prominents banyes arquejades endarrere.

Una altra mostra de màscara d'animal, es va localitzar a les parets d'unes coves, on es veia pintat un grup de cabres i entre el ramat s'hi distingia un home, amb el rostre protegit per una màscara de cap de cabra i el cos cobert amb una pell del mateix animal, tot deixant destapats les seves cames i els seus peus. (2)

Aquelles màscares com o amb caps d'animals, eren realment caps de bèsties o eren màscares que tenien una retirada a caps de cabra? Tant per l'historiador Herodoto com pel Premi Nobel de Literatura 1997 i home de teatre Dario Fo (nascut a Itàlia el 1926) subratllen en els seus estudis sense cap mena de dubte que, efectivament, el que portaven al cap eren màscares, que recordaven concretament als caps de les cabres. Si estaven fetes a semblança o bé eren els mateixos caps de cabra no queda més especificat. En tots dos casos però, parlar de màscara significa parlar de l'objecte que l'actor es posa davant la cara i que pot deixar o bé no deixar al descobert parts d'aquesta, normalment els ulls i la boca, i també en alguns casos la barbeta. Heus ací, uns primers exemples on s'utilitzaven màscares com caps d'animals, pensades per a la representació.

A diferència de la imatge escènica del cor, a la cova era suposadament una estampa quotidiana, on es retratava la vida humana i el seu entorn, i es podria considerar una descripció més dels suposats vincles establerts entre màscares i regne animal; que en l'àmbit de la representació teatral suposa una relació triangular que es teixeix entre la màscara, l'home i els animals; l'objecte, el subjecte i la font d'inspiració. Quina necessitat podia tenir l'home d'alterar la seva imatge per entonar uns càntics? Quines exigències en la seva condició d'home se li podien demanar per tal d'aparentar ser un altre tipus d'ésser viu? (3)

En el primer cas, Herodoto ens parla de formacions de cors de cantaires empolainats amb màscares de boc diferenciant entre la situació de normalitat de la vida d'aquest home i l'extra quotidianitat de les celebracions i representacions escèniques; on la màscara prenia una doble funció. En una línia s'explicaria l'aspecte decoratiu, de disfressa, i en una altra línia l'aspecte tindria més aviat un significat simbòlic. Bàsicament, per la declarada tradició que tenien els pobles de l'antiguitat a fabular entorn dels Déus, dels seus herois, dels orígens del seu poble; era una manera d'expressar-se en els conceptes religiosos, filosòfics o socials, tal com ells els entenien.

En el segon cas, Darío Fo exposa que cobrir-se el rostre amb la màscara de cabra era pel caçador una garantia perquè pogués desenvolupar amb èxit la seva activitat. L'home, animal racional, ja en la seva lluita per l'existència jugava amb la tàctica del camuflatge, a no ser reconegut; podia amb aquesta actitud desprendre un instint més per a la supervivència; o bé aquesta acció tenia el pes d'unes raons mitològiques. (4)

La *Tranca* de la Ribagorça seria la màscara catalana que més s'acostaria a aquests orígens de les màscares com caps d'animal, coincidint a més que la màscara que surt al carnestoltes de Biesques, té una gran semblança amb un cap de boc, la bèstia que segons comentari dels estudiosos, va ser el primer exemplar de màscara d'animal.



Màscara per l'Òpera de Paris ideada per Amleto Sartori. 1977-78

Des del prisma actual, d'una societat occidental, més urbana i allunyada dels cicles de la vida natural, fan que tot tipus de celebracions per homenatjar la natura i les relacions dels homes amb forces divines han passat a ser actes folklòrics. La reinterpretació de la naturalesa com la font més important de coneixement ha passat a segon terme. L'impuls cap a aquestes celebracions pot estar precedit per a una nostàlgia als temps passat però no sap estendre

la urgència i crear les condicions en què va estar creat per tant el seu nivell d'execució sovint perd tot el sentit inicial i els pocs actes que queden o es recuperen, cada vegada són més escadussers i residuals i amb més llacunes en el seu veritable significat o condició d'existir. Aquest podria ser el cas dels Carnavals que continuen celebrant-se a Catalunya, recuperats amb la instauració de l'Espanya democràtica, en una etapa en què la societat de forma col·lectiva necessitava sortir al carrer i expressar-se amb llibertat i festivitat, i que de mica en mica han canviat de caire, cada vegada són diades més del calendari comercial on es potencia les disfresses amb algunes que incorporen màscares i tot, i els lluïments de les carrosses fent rues pels carrers de les nostres ciutats, però el sentit veritable de la festa, el significat del poder que exercia el Rei Carnestoltes per uns dies posant el món al revés on la subversió, la transgressió, les ambigüitats hi són proclamades com a lleis a seguir, queden diluïdes en el sentit col·lectiu en revolta i en canvi sí que majoritàriament són divertiments in extremis d'individus desinformatos sobre el sentit de la festa, és una festa més. És per això que disfressar-se, camuflar-se, transgredir són conceptes en voga que se sustenten en inspiracions, interpretacions o bé urgències no necessàriament artístiques i teatrals. I aparentar, ser el que un no és ha traspassat la frontera dels rituals per acomodar-se en el nostre dia a dia.

4.3. ELS ANIMALS: MODELS D'IMITACIÓ

La imitació és el mim de tots els temps, pels nens és un joc, imiten per plaer, es creuen part de l'objecte que imiten i igual que els actors saben que el que juguen no és vertader. El nen imita per ell mateix i l'actor per a un públic al qual donarà la il·lusió de la veritat, des del personatge i del que li està passant a aquest, sabent que està davant d'un receptor que es deixa enganyar i endur per la ficció. Tot plegat és l'art de l'engany, tan essencial en el teatre. (5) I la imitació d'animals, dels seus sons i de les seves actituds que seria també un hàbit prou recurrent en la infància, és també una manera d'iniciar-se a la ficció teatral.

Pel caçador, la màscara era l'eina que li servia per intimidar a la presa, evitar ser vist, fer-se passar per un altre, imitar un animal fins al punt de disfressar-se com ell, tot plegat eren accions corrents per l'època. Però també, amb

màscara o sense, identificar-se amb un personatge, jugar a ser un altre a partir de la imitació i que aquest es trobi en un lloc concret on un esdeveniment pot ocórrer és a la fonamentació de l'art teatral. Per tant, és en la metamorfosi temporal d'aquest pastor on es podria situar els inicis de la interpretació? I de la interpretació amb màscara? Els caçadors eren actors en certa manera? Imitar és quelcom d'innat en l'home i ho ha fet des de sempre amb una gran naturalitat. (6)

Imitar també és una causa intel·lectual, una font de coneixement. Les imitacions s'utilitzen per diferents mitjans. Hi ha els que imiten i representen: algun objecte, a un ésser humà a través de postures, moviments i la veu; un animal, i també situacions com ara un borratxo, un que està enfadat... Però no n'hi ha prou d'imitar les formes i disfressar-se, perquè l'acte d'imitació sigui complet, cal observar l'objecte o bé l'ésser que un vol imitar. Si es tracta d'un animal, caldria disfressar-se per assemblar-s'hi al màxim però, també, saber imitar els seus moviments.

Meyerhold (Penza, 1874 - Moscú, 1942) director i teòric teatral rus, que va iniciar la seva carrera com actor en el Teatre d'Art de Moscou, on va durar quatre anys; estava en desacord amb les teories naturalistes del seu entorn i en contra del sistema Stanislavski, per ell el teatre havia de ser diferent de la realitat quotidiana, li interessava trobar noves maneres d'entrenar l'actor i és per això que els feia treballar sobre el caminar dels animals, imitar-ne els desplaçaments i a través de les formes de locomoció trobar el nivell de joc de la màscara. La màscara era un mitjà per trencar amb la il·lustració de la vida quotidiana a l'escena, les màscares de la *commedia dell'arte* li interessaven per trobar la corporalitat del joc i de la composició del personatge, on tots els caràcters eren descrits amb informació d'animals, aquest teatre tradicional, afirmava que havia de conduir a la construcció del nou teatre del futur. (7) Estudar les lleis del moviment en l'home i l'animal fan que l'actor estigui viu i doni més importància al gest que a les paraules, al moviment que a la dicció, perquè tot el cos participa dels moviments. Va elaborar la "biomecànica", un sistema d'entrenament per posar a punt els seus actors.

Per Jacques Lecoq (París, 1921-1999), mestre en pedagogia teatral. La seva manera d'acostar l'alumne a la creació teatral va propiciar que una gran diversitat de formes i aventures teatrals naixessin i s'escampessin per tots els continents, al llarg dels més de quaranta anys que va estar al davant de la seva pròpia escola internacional de teatre i mim. Els animals també són un model de moviment pel teatre. Ens proposa una observació atenta d'un

grup de persones al zoo, mirant només la seva cara o bé les actituds que agafen amb el seu cos podrem arribar a saber davant de quines bèsties es troben. Amb això vol evidenciar i subratllar la importància del cos que mima, el cos que involuntàriament i espontàniament s'adapta, xucla i s'acosta a la font observada. L'actor ha d'entrenar-se en el cos que mima però també ha de saber llegir les actituds d'aquests cossos dels altres i desxifrar el que l'home reflecteix amb el seu cos, és aquí on introdueix la importància del que en diu el cos que mima.(8) D'aquesta observació es pot concloure l'estudi amb tres grups d'humans:

1. El d'homes que prenen morfologies semblants als animals, accepten i conviuen sense conflicte amb aquests.
2. El d'homes que prenen morfologies contràries als animals i que per tant tenen una actitud de rebuig.
3. L'home que es deixa portar i captivar per l'animal fins que alguna sorpresa el desembadoca. (9)

El cos que mima és a l'escola de Jacques Lecoq l'embrió amb que es basa l'entrenament per a la creació teatral. De bon començament els que es volien acostar al teatre, els feia reviure diferents situacions psicològiques en silenci, totes elles agafades de la vida quotidiana: la sala d'espera, a la cua del forn... Després des d'un estat neutre els feia descobrir les dinàmiques de la natura a través dels elements (el foc, l'aire, l'aigua i la terra), materials, colors, llums, sons, mots i també dels animals. De l'observació dels animals per part de l'actor, passava al cos que els mimava, que en sent les seves característiques fisiològiques, la dinàmica dels seus desplaçaments, les actituds del seu cos, la transposició de la seva manera de ser i la naturalesa en el patró humà. El cos que mima reté les característiques de l'animal fins a la identificació i així reconegudes les línies bàsiques d'aproximació i una vegada emmagatzemades les sensacions corporals d'aquests les pot aplicar en el mètode de les transferències. És el mètode que passa d'una tècnica corporal a una d'expressiva i així pot justificar dramàticament les accions físiques, transferint les dinàmiques dels animals als personatges i a les situacions. La pedagogia de l'Escola de Jacques Lecoq es desenvolupa en dos camins: d'una banda la pista del joc i la improvisació i de l'altre la tècnica dels moviments i la seva anàlisi. És a partir d'improvisacions com les d'identificació amb els animals que sorgeix l'anàlisi tècnica, el que posa de relleu les parts del cos que hi són implicades, quines es posen en solfa: pelvis, malucs, espatlles, braços, cames? Perquè analitzant el moviment del

cos humà i amb el mètode de transferències a partir dels animals condueix directament al cos de l'home i al servei de la creació del personatge. És així com pel mètode de transferències es tracta que l'actor utilitzi els recursos expressius descoberts en l'etapa d'identificació, i que a través del coneixement que ja ha pogut adquirir mitjançant el cos que mima ho traslladi al joc dramàtic i a les situacions escèniques on es manifesta la natura humana. Com a exemples: trobar-se un cavall esperant a la cua de comprar el pa, una granota als grans magatzems per les rebaxes, etc. Recolzant-se amb la dinàmica dels animals, humanitzant el comportament d'aquests, i tot fent que condicionin accions quotidianes, estudiant quins tipus de relacions amb l'espai i els altres, fins arribar fer servir la paraula i posar-ho tot plegat en el joc dramàtic (per la situació escènica i el conflicte dramàtic).

El mètode de les transferències també s'aplica a partir d'un personatge humà que deixa progressivament aparèixer en alguns moments de la situació els elements o bé els animals. A tall d'exemple: desembolicar un regal i l'estat d'emoció en el qual et trobes immers fa que apareguin els moviments continuats, repetitius i de les extremitats d'un insecte. Així doncs podem dir que mimant es pot arribar a conèixer l'essència de les coses i dels altres éssers. Pels intèrprets aquest mimar pot ser una font de recursos expressius per poder així sobreviure a l'escena. Pel caçador que hi ha gravat a la cova, que s'identifica amb les cabres per aconseguir la seva presa és un estat d'urgència, de supervivència. Mimar és una paraula antropològica que explora en la capacitat que té l'home d'entrar en altres formes com per exemple, els animals.

Els animals han estat un model de moviment per actors, mims i ballarins com analitzarem més endavant en cada un dels espectacles escollits, han estat no només fonts d'inspiració per a la composició física de personatges sinó també el subtext que suporta el moment present del personatge, la dimensió amplificada d'acció que té interès artístic i no naturalista.



Uomo e animale: studio fisiognomico di Charles Le Brun, XVII secolo

Els animals han titulat obres de la literatura dramàtica de tots els temps: *Les abelles* d'Aristòfanes del 422 a. C., comèdia grega; *La gavina* de Txéckov, estrenada el 1896; *El llac dels cignes*, ballet del compositor rus Txaiovski, estrenat el 1877; *El carnaval dels animals* suite musical del compositor romàntic francès, Saint-Saëns, compost el febrer del 1886; en nombrosos contes infantils com *L'aneguet lleig*, *Snoopy* i moltes altres tires còmiques, *el Rei lleó* i moltes altres pel·lícules de Walt Disney.

Animals i màscares com caps d'animals estan a les nostres fonts d'expressió artística.

La màscara ha trobat en els animals una font de recursos per tal de fer modificacions en la fesomia humana inspirant-se en altres rostres, no humans. Així com d'interès per l'home que els ha volgut deixar immortalitzats tot pintant-los en les parets de coves, els han estudiat: Lecoq, Meyerhold, Dario Fo, la *commedia dell'arte*, constructors de màscares com Amleto Sartori, dibuixants de còmics...



NOTES A PEU DE PÀGINA:

(1) Según Herodoto, hubo coros de cantores con máscaras de macho cabrío desde el 600 a. C. (Berthold, M. *Historia social del Teatro*/1 p. 119)

(2) Uno de los testimonios más antiguos del uso de la máscara se encuentra ni más ni menos que en el Terciario, en las paredes de la cueva “des deux frères”, que está en los Pirineos, en la vertiente francesa. A primera vista el grupo parece homogéneo, pero si observamos con más atención, advertimos que una de esas cabras, en lugar de pezuñas, tiene piernas y pies de hombre, un cazador disfrazado. En el rostro lleva una máscara de cabra, con cuernos y barbita, y de hombros abajo lo cubre una piel de cabra. (Fo, D. *Manual mínimo del actor* p. 32)

(3) Podemos decir que en el origen de la historia de los hombres encontramos las máscaras, y con ellas el disfraz (Fo, D. *Manual mínimo del actor* p. 47)

(4) Las razones u objetivos de este disfraz son dos. Ante todo, como nos explican los antropólogos, sirve para anular los tabúes. Los pueblos antiguos –pensemos en los Griegos arcaicos- creían que cada animal tenía su propio dios protector. Con el disfraz lograban evitar la venganza del dios de las cabras, quien infligiría tremendos daños al cazador que osase matar a una de sus protegidas sin el salvoconducto del contratabú. El otro objetivo, más práctico, era permitir que el cazador se acercase a la cabra que quería capturar sin llamar la atención. (Fo, D. *Manual mínimo del actor* p. 33)

(5) Parece que, en general, fueron dos las causas que originaron la poesía, y ambas naturales. En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también les es connatural el complacer a todos con las imitaciones. (Aristòtil, *Poètica* V p. 81)

(6) Ahora bien, este exasperado zoomorfismo, este acto de transformarse en animal, impone evidentemente cierta habilidad, ya que no basta con colocarse una máscara en la jeta y echarse encima una piel apestosa; el verdadero problema está en imitar los movimientos de la cabra o de cualquier otro animal al que capturar. El rito de disfrazarse con pieles y máscaras de animales está ligado a la cultura de casi todos los pueblos de la tierra. (Fo, D. *Manual mínimo del actor* p. 33)

(7) “Il faut que les acteurs non seulement ressemblent extérieurement à une bête ou à un oiseau, mais qu’ils vivent d’une façon qui corresponde à ces êtres non humains” (Meyerhold, V. *Écrits sur le théâtre* p. 90)

(8) Au zoo, les visiteurs ressemblent aux animaux qu’ils regardent et nous pouvons discerner à travers leur attitude si ce sont des singes, des insectes, des ours qu’ils observent, sans voir directement ces animaux. Si nous regardons les spectateurs de face, le visage est alors troublant car il reflète celui de l’animal dans les moindres mouvements: la bouche se ferme, le nez s’allonge, l’œil s’agrandit. (Lecoq, J. *Le Théâtre du geste. L’imitation: du mimétisme au mimisme* p. 17)

(9) Au premier abord les visiteurs se placent par centre d’intérêt morphologique et d’esprit: les nageurs vont aux phoques, les longilignes aux girafes, les gros aux hippopotames... Au deuxième abord ils se manifestent dans la nostalgie des conflits mal acceptés: les petits devant les girafes, ou la supériorité moqueuse des gens minces devant l’hippopotame qui les fait rire parce qu’il leur fait penser à une grosse dame. Au troisième abord enfin se place la curiosité: le corps se penche, observe, fait l’effort mimétique d’entrer dans l’animal pour le connaître mieux, va dans son sens, attendant inconsciemment de lui ce quelque chose qui nous ressemble et qui ne viendra jamais. (Lecoq, J. *Le Théâtre du geste. L’imitation: du mimétisme au mimisme* p. 17)

(10) “J’ai toujours défendu l’idée d’une pédagogie de mime ouvert. Mimer est un acte fondamental, l’acte premier de la création dramatique, pour l’acteur, pour l’écriture et pour le jeu. Je mets l’acte de mimer au centre, comme si c’était le corps même du théâtre: pouvoir jouer à être un autre, pouvoir donner l’illusion de toute chose.” (Lecoq, J. *Le Corps Poétique. Un enseignement de la création théâtrale* p. 33)

5.1. PERSONATGES D'ANIMALS AMB MÀSCARES

En aquest apartat, comencem a estudiar amb minuciosa curiositat espectacles que relacionen màscares i animals i en concret personatges d'animals amb màscares, l'atenció se centra en dues propostes: *Animàlia* amb direcció d' Anton Font i *El llibre de les bèsties* de Ramon Llull, amb la direcció de Joan Font i Comediants.

El primer, un espectacle del 1982, és una creació amb mim i el segon, basat en una de les obres més universals de la literatura catalana, és una proposta del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya del 1995. Ambdós espectacles, els actors interpretaven animals que s'havien convertit en personatges de ficció i que lluien qualitats humanes.

Els animals eren a la dramaturgia d'aquests espectacles que conceptualment justificaven la utilització de màscares des dels inicis de la seva gestació.

5.2. TEATRE DEL REBOMBORI: ANIMÀLIA.



Animàlia. Teatre de Rebombori. 1982

Animàlia, un espectacle de Teatre de Rebombori, una companyia nascuda a l'agost del 1979, amb mims formats a l'escola de Mim i Pantomima de l'Institut del Teatre i a l'Estudi d'Expressió El Timbal. (Escoles, totes dues, de Barcelona, especialitzades en la formació d'actors de Mim). La companyia era un mix entre alumnes sortits de la tradició de Mim de Polònia que ensenyaven a l'escola de Mim i Pantomima de l'Institut del Teatre els

professors Pavel Rowba (actor de la companyia polonesa de Tomaszewski) i Angie Leparski (amb formació de Mim més eclèctica), i Anton Font (mim, fundador i director de l'Estudi d'Expressió El Timbal).

Els actors que van estrenar *Animàlia*: Xavier Cid, Joan Faneca, i Joan Segalés, Toni Mira i Nicela Santos eren tots especialistes en el Mim i van crear més endavant les seves companyies i amb elles, les seves pròpies creacions i recerques en el camp del teatre, el mim i la dansa. Joan Segalés i Joan Faneca van fundar el 1980 la companyia de teatre gestual i humor Vol . Ras. Toni Mira coreògraf, ballarí i director, va fundar el 1987 la companyia Nats Nus Dansa. Ambdues cies estant tenint una llarga vida i encara avui, a 2010 estan fent les seves creacions. Teatre del Rebombori en canvi va acabar la seva vida amb aquest espectacle, el seu director Anton Font va continuar els seus projectes amb el teatre gestual des de la pedagogia en el seu Estudi d'Expressió El Timbal.

Animàlia es va estrenar el 1982. El marc d'actuació d'aquest tipus de companyies catalanes era Barcelona i comarques així com per Espanya, sobretot el País Basc, Castella, el País Valencià i Andalusia. Es feien més actuacions que temporades llargues en teatres. A Barcelona van actuar durant el 2n Festival Internacional de Mim, que dirigia Anton Font, el mateix director de la companyia i de l'espectacle; amb dues funcions al Saló del Tinell el dia 20 de març del 1982 i a Madrid hi van fer una estada a la Sala Cadarso durant el mes de març de 1984. La bona acceptació per part del públic i de la crítica de l'espectacle va fer que alguns dels actors haguessin de ser substituïts ja que no podien seguir el seu compromís i tenien projectes engegats amb les seves respectives companyies; així doncs passada l'estrena la companyia es va haver de renovar i en van formar part: Xavier Cid, Susi Fernández, Montserrat Padern, Antonio Rubio i Andrezej Walczak; tots ells amb formació de mim a l'Institut del Teatre i a El Timbal. Igualment cinc actors, però amb la peculiaritat que en aquesta segona "troupe" canviava el nombre de dones i homes, un fet que no era rellevant en aquest tipus d'espectacles corporals.

Teatre del Rebombori havia realitzat espectacles destinats al públic infantil: *Arlequí i altres trapelles*, *Xiu Xiu Kin Liu*, *El Rebombori del Mim* i *Tripijoc*; i per adults: *Somriure del Gest*, *Dia Din* i *Animàlia*. Participaven en les campanyes de teatre infantil: "la caixa a les escoles", Moviment Rialles, etc. Com una més de les companyies de teatre independent que podien aconseguir una certa regularitat de produccions i d'estabilitat econòmica i

això els afavoria a l'hora de poder emprendre produccions professionals, aventures creatives i de compromís amb l'art del teatre per a públics adults. *Animàlia* era una d'aquestes experiències que van forjar-se en un teixit disciplinat per a les maneres de fer i dir les coses que les separava dels cànons de comercialitat. De l'espectacle se'n van fer vuitanta-quatre representacions, una xifra molt semblant a la del centenar de representacions que se solien fer dels espectacles per a públic infantil.

Teatre del Rebombori havia participat en diversos festivals de mim a l'estranger, sobretot a França i Alemanya. Per a les companyies de teatre de mim, les relacions exteriors eren veritables lliçons de pedagogia teatral, d'intercanvi d'idees i reafirmació de les recerques que es proposaven en el seu art. Fer mim, treballar en els llenguatges corporals i per tant universals, donava una obertura de mercat així com d'intercanvi de sinergies amb companyies de cultures veïnes, participant i organitzant encontres i festivals, i sempre amb l'esclat de la renovació com a motor.

Animàlia era una proposta que es presentava amb el màxim rigor professional, per una companyia especialitzada en teatre gestual que utilitzava els llenguatges del cos i que va poder gaudir de la universalitat del seu codi participant en festivals europeus.

El risc de noves formes arribava en un moment en què nous públics emergien en la Catalunya de la transició democràtica; on un país convuls batejava amb les propostes culturals més arriscades; creacions que miraven les temàtiques de més sensibilitat social, amb llenguatges i estètiques que es recolzaven en les maneres de fer d'altres països.

Teatre del Rebombori es fonamentava en: fer treballs de mim a partir d'escenes d'idees pròpies, sense utilitzar textos d'autors aliens, donant una gran importància a la innovació i a l'aportació de visions modificades de l'art escènic. Tenien la ferma voluntat de voler incidir sobre la societat. La seva metodologia de treball es basava en tenir una idea que els situés en l'argument del "què volien dir" i en "el com ho volien dir", i a partir d'aquí elaboraven tot el procés de creació col·lectiva sota la regidoria del director. Aquest compromís en l'art i la responsabilitat en l'ofici era un dels models d'actuació més estesos entre moltes de les companyies que emergien en contra del panorama comercial i sent acceptades per les noves institucions democràtiques del país.

A la premsa francesa, es feien sobretot ressò de les maneres que tenia la companyia en aquest espectacle de desenvolupar el seu projecte, a *Le*

Nouvelle Observateur del 4-11-1982 Dominique Digeon escrivia: “*El Teatre del Rebombori*” de Barcelona, ha representado Espanya durante el festival Internacional de “*Theatre Gestuel*”, con un brillante montaje “*Animàlia*”. Es destacable la forma surrealista y poco convencional al desarrollar la idea”.

Desplegaven una gran sensibilitat als fets que els rodejaven, i d'aquesta manera els sorgia la clara implicació en el moment en què vivien, Espanya entrava en una jove democràcia i l'esperit combatiu encara vetllava i estava en alerta en aquest tipus d'artistes. En aquesta obra, el tema no era el poder polític, sinó que iniciava el debat ecològic. Es van inspirar en temes sobre l'acció que exerceixen alguns humans que tenen coneixement tecnològic i que en els seus avenços de progrés xocaven amb principis més hippys, arcaics, espirituals i d'harmonia amb la naturalesa. Es plantejava el conflicte davant una imminent arribada de la fi del món i la desaparició de l'home després d'una explosió atòmica. Els estudis sobre les conseqüències de la bomba atòmica eren informacions força recents en les consciències humanes. L'argument s'estructurava sobre els nous éssers que evolucionarien després d'aquesta catàstrofe; uns animals propers als insectes amb principis de relació molt primitius i directes basats en l'amor i l'odi. Sentiments contraris que es manifestaven tant en les relacions humanes com en les d'animals, inclòs els insectes. Aquest plantejament és molt semblant al de la companyia Els Joglars amb l'espectacle *Laetius*, que es va estrenar dos anys abans, i que és el centre d'anàlisi en el capítol éssers inspirats en animals.

Anton Font (1) en una entrevista explicava que en aquest espectacle s'arribava a l'animal per la necessitat de sobredimensionar el joc, de sortir de la quotidianitat, d'engrescar a l'espectador a fer-se el seu propi guió partint del que feien els actors només amb l'expressivitat corporal. Una manera de fer que segurament s'acostava a les paraules d'un mestre del mim i de l'abstracció del gest, Étienne Decroux (París 1898-1991). Va començar la seva formació d'actor a l'Escola du Vieux-Colombier de Jacques Copeau. En teatre va treballar amb Antonin Artaud, Charles Dullin, Louis Jouvet i en el cinema amb Marcel Carné i Jacques Prévert. El 1940 funda la seva escola basada en el seu projecte d'investigació al voltant de la creació del mim corporal dramàtic i una companyia que va viatjar per tot el món. Considerat el pare del mim modern. *Paraules sobre el mim* és el llibre que va escriure sobre el seu art, on s'agrupen les seves conferències, articles, assaigs i

notes de classe que proclamava el: *Faire des choses ordinaires de forme extraordinaire.*

Animàlia es dividia en un pròleg i dues parts titulades: La fera i Crac. Era un procés de metamorfosi. Des del món animal es feien contínues referències a la societat humana. Pels actors, interpretar els insectes era treballar l'artificiositat de la transformació, amb l'abismal distància que hi ha entre el cos vertebrat dels humans i l'invertebrat dels insectes. El repte rauria en la precisió i la preciositat del moviment del cos de l'actor, valorant el virtuosisme aconseguit amb el seu instrument; valors altament reconeguts i recolzats pels mims i els espectadors de l'època.

Tot i que ja es portaven dècades d'aquest tipus d'espectacles de mim en països com ara França i Alemanya que a l'època eren un model innovador i importable i més endavant a Polònia. A Catalunya s'estava passant de les beceroles d'aquest estil escènic a la seva màxima esplendor, cada vegada deixaven de ser més elitistes, i arribaven als corrents culturals més progressistes i es popularitzaven, s'obrien a tots els àmbits i sectors de la societat. A Barcelona ja havien actuat el Living Theatre dels Estats Units, El Piccolo Teatre de Milà amb la seva proposta de *commedia dell'arte*, el mim Marcel Marceau, Albert Vidal i Cee Both amb el seu espectacle *Màscares i Moviment*, Italo Riccardi, la mim argentina Maria Escudero i Els Joglars ja havien passat dels espectacles de Mim al teatre de creació més textual.

Animàlia, segons retalls de premsa d'Europa, allà on actuava deixava el llistó ben alt en aquesta disciplina artística. Ulrich Völker a la premsa alemanya Nordwet-Zeitung-Oldenburg el 10-11-1982 escrivia: "excelente grupo español, digno de verse con "Animàlia", un espectáculo de teatro corporal que mantiene al espectador sumamente atento al desarrollo de la obra, entre la sonrisa y la perplejidad."

5.3. ANIMÀLIA: MIM I MÀSCARA

Per què una companyia de mim s'havia fixat també en el treball de la màscara i s'havia endinsat en una creació amb aquest instrument? Per a les companyies de mim, les màscares, eren un valor a afegir no com un element decoratiu sinó com una peça més d'exploració de llenguatges no verbals i de

codis teatrals. Les màscares complementaven un costat estètic però afegien riscos i condicionants en la creació, suposava, en aquest cas concret, una manera agosarada de voler interpretar a aquests nous éssers. La modificació de la imatge convencional i coneguda de l'home, permetia als actors d'exercir un extraordinari lluïment de la seva tècnica i de la seva preparació física, influenciats pels professors polonesos, els mims gaudien d'un entrenament comparable al dels esportistes professionals. La màscara proposava a l'espectador un canvi visual, un món fictici amb personatges fantàstics.

A l'actor, la màscara li transformava el cap i de rebot les dimensions del seu cos, se li retallaven els seus recursos expressius convencionals basats en la cara i la parla; la interpretació era totalment concentrada en els recursos corporals. A *Animàlia*, les màscares eren de cap senceres, com petits capgrossos. Només es podien jugar des de la fisicalitat, i hi havia la possibilitat d'intervenir amb recursos vocals, fent rebotar i ressonar onomatopeies a l'interior de la màscara, però impossible pel tipus d'obertures fer la projecció d'un text per part de l'actor. Les característiques de les màscares provocaven que els actors s'haguessin d'expressar més amb el cos, reiterant la constant dels actors en general, i en els mims particularment. Uns cossos amb referències a animals que feien del constrenyiment de les actituds corporals, dels moviments, els ritmes en els desplaçaments, les posicions a l'espai, etc. el seu domini de la representació i perquè finalment, a la ja entesa i acceptada dimensió plàstica del treball del cos se sumava l'ornamentació de les màscares.

L'actor era a més del suport de la màscara (cap gros) el cor que l'havia de fer viure a l'espai, la respiració que l'havia de mantenir en acció i el motor de la reacció. Li limitava la mirada a l'actor i en canvi, ampliava el camp de visió a l'espectador; amb la cara tapada creixia l'atenció a la resta del cos, també hi ajudaven les ajustades malles que com a herència de l'uniforme més universal d'alguns mims mantenien per a aquesta ocasió. El més petit impuls, indicatiu de moviment s'amplificava, l'ull de l'espectador es concentrava a cada petita acció i gaudia de les possibilitats d'articulació que el cos humà podia arribar a generar en un espectacle de teatre físic. Per a aquesta creació, la companyia de cinc actors havia de jugar amb nou màscares, totes diferents, que feien creacions de personatges d'animals amb màscares distintes.

Xavier Fàbregas a la *Vanguardia* de Barcelona del 19-5-1983 s'expressava sobre l'esforç actoral en l'espectacle: *"El mérito de "Animàlia" hay que buscarlo en el valor que cada una de las escenas consigue por sí misma. La formación corporal de los actores que intervienen en "Animàlia", es muy completa y sus imitaciones zoológicas están hechas con unos intencionados subrayados que trascienden siempre el calco naturalista."*

Animàlia va ser un treball on lo corporal resumia lo expressiu i lo plàstic. Les màscares que ajudaven a la creació d'aquests animals ficticis no s'aprofitaven de la tècnica interpretativa de la clàssica màscara de personatge, sinó que s'ubicaven en l'expressió corporal, en l'estilització dels moviments del cos que inspirats en els insectes s'acostaven a una gestualitat i a unes actituds del cos molt més abstractes. Amb aquestes màscares globals, tipus cap gros, deixaven el tronc i les extremitats de l'actor al descobert, les parts que concretament havia de posar en valor l'actor per comunicar-se.

El responsable de la fabricació de les màscares va ser Paco Cañizares, artista plàstic que ja havia col·laborat amb la companyia com a responsable de vestuari en altres espectacles. Les màscares eren de cartró i tenien acoblats filaments, teles i cordes d'entre vint i seixanta centímetres. Aquestes extensions participaven de la mobilitat del personatge i n'embellien el seu conjunt. En certa manera el disseny de les màscares manllevava a l'actor antenes i més nombre de potes del que aquest de normal té.

Altres factors que embolcallaven i intervenien en l'espectacle per aconseguir en el resultat la màxima atracció visual van ser: els llums amb els seus colors filtrats, molt contrastats i poc matisats; la música, els canvis de ritme, la dansa i els moviments. Tot anava dirigit a embadocar l'espectador en una atmosfera en la qual fins i tot el crític parla d'espectacle proper al "music-hall", per la seva vistositat estètica. Xavier Fàbregas a la *Vanguardia* de Barcelona del 19-5-1983 expressava: *"En otros momentos el paso constante de animal al hombre, crea unos contrastes llenos de ingenio y genera una estética propia: el uso de las luces, de los colorines, de los perifollos, nos acerca a veces al mundo del "music-hall", con lo que la transcendencia de la situación se desvanece, felizmente, para situar "Animàlia" al nivel que le corresponde. Es decir, al nivel de la expresión corporal, de la danza, del gesto sagaz, que es donde se producen los mejores hallazgos."*

Per l'actor de mim, la màscara ha estat des dels principis de la renovació d'aquest art, no només una eina d'entrenament per a l'expressivitat corporal i

la composició física de personatges, així com per sortir de l'esquema naturalista i entrar en estètiques més grotesques; en aquest capítol ha estat escollida per anar a favor d'una dramaturgia on eren exemplars: personatges d'animals amb màscares. Als mims se'ls coneixia per l'emblanquiment de la cara a fi de neutralitzar la seva expressió, tal com feia Debureau al segle XIX, el Pierrot de cara blanca i malenconiós que es movia poc i feia que l'espectador llegís els sentiments de la seva ànima a la cara. Pierrot va ser el protagonista del teatre silenciós del Romanticisme francès, era una evolució de *Pedrolino*, un *zanni* de la *commedia dell'arte*: tendre, ingenu més proper a un enamorat pastoril que a un criat entremaliat, que per la seva joventut no portava màscara sinó que l'enfarinaven, i aquesta era una manera de posar la seva cara amb la mateixa força i intensitat que la de la màscara. Hi ha d'altres maquillatges de mims amb fons blanc al rostre i l'accentuació dels trets facials; celles i llavis resseguits en negres i vermells, exagerant-ne les dimensions, tal com feia Marceau amb el seu personatge BIP (una suma de Pierrot i de Charles Chaplin).



Marcel Marceau com a *Bip*

No es pot estendre més l'anàlisi d'*Animàlia*, ja que tot i ser un espectacle de 1982 només s'ha pogut parlar amb el seu director, Anton Font, i llegir cròniques i crítiques perquè no hi ha cap suport videogràfic per tal que es pugui visionar.

L'espectacle va ser programat al 2n festival de Mim de Barcelona, al costat de:

- Dimitri (format a l'escola d'Étienne Decroux que formava part de la "troupe" de Marcel Marceau i actuava en el circ al costat del pallaso Maïse. Es caracteritzava amb una màscara maquillatge de clown. El 1970 va obrir la seva escola de teatre a Suïssa, solia treballar sol).
- Areté, Mim Truoep (formació de 1976, de Canadà, amb un espectacle gestual d'humor, amb números de mim clàssic i amb talent per altres disciplines artístiques com ara el ball, l'acrobàcia, el malabarisme, les xanques, el monocicle, etc.).
- Shusaku Dormu Dance Theatre (companyia japonesa de teatre surrealista que s'inspira amb el teatre tradicional Nô i Kabuki, el 1974 s'instal·len a Amsterdam, presentaven un espectacle amb les seves cares emblanquinades que anava sobre la fi del món. Utilitzaven el mim, la dansa i la música).
- Pinok i Matho (formades amb Étienne Decroux, treballaven juntes des de 1960, i tenien escola de mim i comedians a París. Desenvolupaven un mim insòlit i fantàstic, distorsionant la realitat, fent-ne una sàtira d'humor absurd dins un ambient màgic fet de crueltat, i ritualitzant el gest quotidià fins a l'extrem).
- Théâtre du Mouvement (Claire Heggen i Yves Marc procedien del mim d'Étienne Decroux i de la conscienciació corporal amb Moshe Feldenkrais, portaven més de 10 anys junts com a companyia. En aquest espectacle les malles corporals arribaven fins al cap, deixant al descobert només els ulls).
- Nola Rae (mim i clown australiana que vivia a Europa d'ençà de 1963. Sumava el sublim del ballet clàssic amb el ridícul del pallaso. Formada amb Marceau i col·laboradora de Jango Edwards i Friends Roadshow, el seu maquillatge era una suma d'enfarinat de mim i de clown).
- Companyia Pasta Blanca (postgraduats de l'escola de Mim i Pantomima de L'Institut del Teatre de Barcelona, una història de creació amb Pierrot enfarinat dirigits per Pawel Rowba, actor i mim polonès).
- Pyramide sur la pointe (actors lligats al Antwerp Mime Studio fundat el 1976 per Jan Ruts. Basat sobretot amb el Mim d'Étienne Decroux barrejat amb improvisació, circ, acrobàcia, dansa; per a l'espectacle els actors portaven la cara emblanquinada).

- Daniel Stein (mim americà, s'instal·la el 1973 a Paris i treballa intensament el mim corporal a l'escola d'Étienne Decroux).

En el festival hi varen participar companyies de gairebé tots els continents i només dues companyies catalanes; per moltes d'aquestes companyies participants la referència a la seva formació era l'escola d'Étienne Decroux. Tots aquests tipus de companyies solien ser de molts pocs membres: tres amb més de tres actors, un trio, tres solos, i tres duos. Només Teatre del Rebombori utilitzava màscares i hi havia molta utilització del maquillatge d'enfarinament i de fons blanc amb retocs d'exageració dels trets facials. Eren companyies de mim que mesclaven aquest amb el clown, el teatre tradicional japonès, la dansa, l'acrobàcia, la música i la màscara.



Pierre Byland, Dance Tales, Varietà de Macloma

A la tercera edició del festival varen ser tres de les set companyies programades les que utilitzaven màscares en els seus espectacles. La companyia Dance Tales compartiria aquest capítol de personatges d'animals amb màscares donades les característiques que es veuen reflectides en la imatge. Pierre Byland seria més indicat en un capítol sobre màscares de personatges i Varietà de Macloma en un apartat de màscares i objectes.

Parlar de Teatre del Rebombori amb l'espectacle *Animàlia* és parlar de personatges d'animals amb màscares però sobretot és parlar d'una tipologia d'actors, de la convivència de dues vies de teatre que es van fer costat, que van agafar un corpus important dins al teatre gràcies a la xarxa que es va estendre de companyies formades principalment d'alumnes sortits de la tradició polonesa formats a l'Institut del Teatre i dels formats a l'escola d'expressió El Timbal pel mim de tradició francesa Anton Font. La suma de les dues tradicions va ser un revulsiu important pel teatre de gest a Catalunya dels 70 i principis dels 80'. Mica en mica va agafar el relleu a aquesta influència francesa l'escola internacional de Mim, Théâtre et

Mouvement Jacques Lecoq de París on als anys 70' hi varen acudir professionals de l'escena catalana com Albert Vidal, Joan Font director de Comediants i Anna Lizaran, actriu de les primeres dècades del Teatre Lliure. Als anys 80' varen acudir a l'escola de París un allau de catalans: Berty Tovias, Òscar Molina, Montse Bonet, Toni Albà, Carmina Salvatierra, Joan Serrats, Maria Codinach, Pep Mogas, Miquel Baixas, Cesc Margenat, Roser Tintó, Àlicia Escuriola, Ariadna Civil... tots ells professionals en actiu en el camp de la formació i de la creació. El llistat dels anys 90' duplicaria aquest nombre i l'interès per aquest tipus d'ensenyament del teatre gestual poc a poc va anar convivint i agafant el relleu de la tradició polonesa i del mim clàssic francès.

Quines eren les referències teatrals dels actors i del director de la companyia Teatre del Rebombori?? Quines tradicions teatrals heretaven? On s'havien format? Des de quan a Catalunya es podia formar un actor de mim?

5.4. LA FORMACIÓ AMB MIM A CATALUNYA

“He aquí a Sócrates, he aquí el Mimo. He aquí, pues, la Palabra y el Gesto. Ambos necesarios, y ambos permanentes en la historia de la escena universal. Sólo que a distintos niveles: el Mimo es el balbuceo; la Palabra es la plenitud. Puesto que el Teatro es: fundamentalmente, comunicación y la Voz inteligente, el vocablo portador de un signo mental, tiene la primacía. Cada vez que oigo hablar – es la moda, claro – de “expresión corporal”, me pongo en guardia, porque - como mínimo – sospecho la mutilación de la parcela más noble del hecho escénico. El teatro meramente mímico – aunque lo lleve a término el mismísimo Marcel Marceau- es reo de un delito de infantilización.” (2)

Amb aquestes paraules extretes d'un article del fons Joan Tomás del MAE, s'expressava el Dr. D. Guillermo Díaz-Plaja (Manresa, 1909 - Barcelona, 1984), en l'escrit titulat “Reactivación escénica.” En aquest text es desprèn la negativa a considerar el mim i en conseqüència tot el que tenia a veure amb el teatre gestual des de la formació en expressió corporal fins a les creacions de mim com a art escènic, no entenia els llenguatges corporals com a font d'expressió, per ell el teatre era comunicació i com a tal s'havia de defensar amb la paraula, no hi cabia cap altre instrument corporal en aquest sentit que li servís, era com si la paraula no emanés des de la totalitat del cos de l'actor

com si fos només una connexió amb la ment. Aquesta manera d'entendre la interpretació repercutia en la manera de fer teatre i també en la manera d'ensenyar-lo. Les seves responsabilitats al capdavant de l'ens pedagògic que dirigia xocaven amb les corrents que s'estenien a Europa des de principi del segle XX. Aquest catedràtic de Literatura va dirigir la institució més important de Catalunya, Instituto del Teatro de Barcelona, de 1939 a 1970. Anquilosat en les formes i el repertori la seva manera de pensar es trobava a les antípodes de tot el que suposava el treball més corporal en el teatre. Els alumnes rebien classes de: Lectura, Rítmica, Teoría de la Literatura, Recitación, Caracterización, Dicción Expresiva, Hª del Teatro, Práctica Teatral y Indumentaria.

La formació durava tres cursos i era gairebé tota en castellà. Es donava preferència a les tècniques de vocalització i declamació i a la coneixença dels clàssics espanyols, mentre que les tècniques corporals hi serien introduïdes més endavant.

A la revista *Yorik*, amb motiu del vint-i-cinquè aniversari del Instituto del Teatro de Barcelona -en data del 21/1/1965- i com a signe de progrés en la incursió de matèries físiques, apareix fotografiada una classe d'esgrima de la Sección de Declamación, tots els alumnes que figuren a la imatge són nois, un detall que podria ser casual però que copsant l'ambient general d'escola de formació que era i en l'entorn polític i social que actuava es confirmaria com una síndrome més del retardament dels continguts que més interessaven en art.



Sección de Declamación (clase de esgrima) Fons MAE

Les assignatures que s'afegien al pla d'estudis com a signe de renovació van ser: Esgrima, Historia de la cultura, Práctica Teatral, Mimo, Improvisación y Dirección Escénica. Tot i que aquest Mimo publicitat no surt en els resums de secretaria acadèmica, en els quals consta a partir de 1966 l'assignatura d'Expressió Corporal.

1940.	Reanudación de las actividades de la Escuela, denominándose ahora Instituto del Teatro. — Habilitación de nuevas dependencias. — Creación de las secciones de Declamación y Escenografía.
1944.	Reconocimiento, por decreto ministerial, de la función docente del Instituto. Creación de la sección de Danza.
1949.	Homenaje a la memoria de Adrià Gual e inauguración del aula que llevará su nombre.
1950.	Creación de las nuevas cátedras de Danza y Declamación Catalana.
1952.	Elevación del Instituto, por parte del Ministerio de Educación Nacional, a la categoría de Escuela Superior.
1954.	Instalación definitiva e inauguración del Museo de Arte Escénico en las dependencias del Palacio Güell.
1962.	Aprobación, por parte de la Corporación Provincial, del proyecto de construcción de un nuevo y moderno edificio para albergar el Instituto. — Proyecto de incorporación al mismo de las actividades de una nueva Escuela Oficial de Cinematografía.
ESTUDIOS ACADEMICOS ACTUALES	
Declamación: Dicción, Recitación, Literatura, Caracterización, Rítmica, Esgrima, Historia del Teatro, de la Cultura, de la Indumentaria, Práctica teatral, <u>Mimo</u> , Improvisación y Dirección escénica.	
Danza: Clásico, Español, Catalán, Caracterización, Historia de la Cultura, del Arte y de la Indumentaria.	
Escenografía: Perspectiva, Dibujo artístico, Historia de la Cultura, del Arte y de la Indumentaria, Dibujo arquitectónico, Teoría, Figurín, Práctica y realizaciones.	
COMPLEMENTOS EDUCATIVOS	
Cursillos, conferencias y recitales.	
Grupos Experimentales. (Sesiones de teatro de cámara o ensayo.)	
Biblioteca. (Veinticinco mil volúmenes.)	
Museo. (Historia del Arte Escénico.)	
Publicaciones. («Estudios Escénicos» y «Cuadernos».)	

Yorik. Temas de Teatro: El Instituto del Teatro de Barcelona: 25 años. 21/1/1965 Fons MAE

L'interès pel mim s'havia despertat a Catalunya i els petits passos que es feien des de la institució que dirigia Díaz-Plaja podien semblar mostres d'obertura a les noves disciplines i metodologies tot i els ja descrits criteris i convenciments del seu director sobre aquesta disciplina. Un elevat nombre de gent de teatre començava a sortir a fora per formar-se i adquirir aquells coneixements de teatre que al país no podia trobar. Un exemple va ser el cas d'Anton Font, director del Teatre del Rebombori i de l'espectacle *Animàlia*, qui des del seu Capellades natal i amb interès per la dansa però amb poques possibilitats d'exercir-la donades les seves condicions físiques (baix d'estatura) va marxar a estudiar mim a París el 1954, amb la intervenció de l'església catòlica més progressista, l'escoltisme i el suport de l'Institut Francès de Barcelona. La seva formació va anar sobretot a càrrec d'alumnes d'Étienne Decruoux i Marcel Marceau.

Ricard Salvat (Tortosa, 1934 - Barcelona, 2009) de la seva experiència amb el teatre a la universitat va viatjar a Alemanya, la seva estada va ser entre el 1956 fins al 1959, va estudiar amb profunditat les teories del teatre èpic de Brecht i Piscator. Quan va tornar a Barcelona va fundar juntament amb

Miquel Porter Moix el Teatre Viu, un grup experimental que basava les seves actuacions en improvisacions i en temes que el públic suggeria i que estaven acollits als locals de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, on va formar part de l'equip de directors escènics de l'entitat. Havia escrit arguments per alguna pantomima i s'havia estrenat com a autor teatral. El 1960 va fundar l'EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) juntament amb M^a Aurèlia Capmany amb la voluntat d'obrir-se als nous corrents teatrals que no podien emergir en l'ofegada societat del franquisme. Van introduir un model nou d'actor, basant la seva formació en el teatre èpic. La seva labor va ser de suplència a les mancances de l'Institut del Teatre, les càrregues oficials que pesaven sobre aquest no el deixaven avançar en els paràmetres renovadors europeus de formació d'actors a causa del poder que exercia a la postguerra l'immobilisme artístic del franquisme i més en les temences que generava el teatre, pel poder que podia exercir sobre la societat, i més si venia de l'estranger, de societats més lliberals. Malgrat la censura, les fronteres s'obrien gràcies als amics que viatjaven i portaven les obres i les activitats del teatre internacional més compromès i de més qualitat. (3) Els professionals que sorgien de l'Institut del Teatre intentaven donar programació de qualitat sense trobar-se amb els problemes de la censura. La direcció de l'EADAG, com a coneixedors de la realitat teatral del país, tenia molt clar els objectius de l'escola: formar professionalment, amb la màxima exigència, una generació d'actors i directors escènics capaços de canviar el contingut i les estructures del teatre català i donar-li una categoria internacional. La formació dels alumnes durava tres cursos i estava dividida en les especialitats d'interpretació, direcció i investigació. A més s'oferia nombroses activitats: classes especials, conferències, lectures, col·loquis, presentacions de personatges relacionats amb el món del teatre, seminaris, cursets... La part pràctica de l'ensenyament eren els tallers de caràcter obligatori, anomenats ja des de bon principi *workshops*. El veritable aprenentatge dels futurs actors i actrius es feia a l'escenari, feien muntatges que es presentaven en públic. Els estudiants d'actor rebien lliçons entre d'altres de pantomima. Albert Boadella va substituir a Ricard Salvat per les classes de mim. A les aules, hi assistia gent interessada que procedia de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i de l'Institut del Teatre.

Albert Vidal el 1967 va estudiar a l'École Internationale de Mime- Théâtre et Mouvement Jacques Lecoq de París. La cultura del cos que tant es va popularitzar als anys seixanta i els nous llenguatges, com el Mim, el van

atraure des dels inicis. El 1969 presenta a Barcelona l'espectacle *Teatre de Màscares i Moviment*, al Teatre Romea, i aquell mateix any va formar part de l'equip de professors dels Estudis Nous de Teatre que dirigien Albert Boadella i Josep Montanyès. (4). La seva experiència com a professor va arribar fins l'escola del Piccolo Teatro de Milan (allà hi havia Giorgio Strehler, Paolo Grassi i Luigi Ferrante); per tal de fer la preparació necessària de possibles nous actors va vincular les classes de dansa amb l'observació d'un animal, d'una vaca real a l'aula, per la qual cosa el van despatxar. (5) A la premsa francesa i amb motiu de l'estrena de l'espectacle *El Bufó* va ser considerat un renovador del mim. (6) i a la premsa catalana es parla d'ell com el més gran mim (7).



El bufó. Albert Vidal, 1973

La preparació de professionals per al mim i el teatre a fora així com les diferents alternatives per estudiar teatre a Barcelona van anar en crescendo. La institució Instituto del Teatro estava realment en crisi i allunyada dels interessos de la societat civil des de feia una pila d'anys. L'alumnat totalment influenciat pels aires contestataris de la universitat, inquiets i disposats a manifestar-se i declarar-se en vaga van fer precipitar a la Diputació a substituir-ne el director.

Amb al nomenament de Herman Bonnín, (director escènic, actor i professor d'art dramàtic) com a director de l'Institut del Teatre, els canvis es van precipitar favorablement pels estudis en general i pel mim en particular. Des de la seva primera lliçó inaugural del 1970, el nou director va parlar de reformes pedagògiques i entre elles l'ampliació d'especialitats, la introducció de noves metodologies de treball i la col·laboració amb els millors

especialistes catalans, espanyols i estrangers (8). Per a aquesta refundació de l'Institut del Teatre, Herman Bonnín va comptar entre d'altres amb la influència de Fabià Puigserver, fill d'exiliats que s'havia format a Polònia a l'escola de Belles Arts on havia estudiat escenografia. El 1959 va tornar a Barcelona. Bonnín pressentia la necessitat que tenien els estudis de gent més preparada tècnicament i amb més experiència pedagògica. Entre els seus projectes de canvis urgia un equip humà que pogués vertebrar uns estudis en el camp del cos i la pantomima. És així com amb molt poc temps es va passar de les paraules als fets i en el segon any que Bonnín era director, el curs 1971-72 ja va programar un curs de mim, amb el polonès Leszek Czanota, primer actor de la Companyia de Pantomima del Teatre Nacional de Wroclaw (Polònia), va oferir uns cursos oberts amb continguts de mim, pantomima i expressió corporal. Aquell mateix any, la nova direcció de l'Institut del Teatre també va programar un curs de *commedia dell'arte*, a càrrec de Nico Pepe, actor del Piccolo Teatro di Milano.

Així doncs, L'Institut del Teatre, en aquesta nova etapa, començava a recollir les inquietuds mostrades fins al moment en les diferents iniciatives que des de l'ADB i passant per l'EADAG havien anat sorgint al país.

La màscara teatral apareix el 1970 per primera vegada a les actes de secretaria acadèmica de l'Institut del Teatre, tant en l'especialitat d'Interpretació com a la d'Escenografia.

Leszek Czanota va ser substituït per Pawel Rowba en els cursos oberts, aquests van captar molt d'interès fins al punt que el 1976 es fundava l'escola de Mim i Pantomima de l'Institut del Teatre de Barcelona, amb el total suport de la direcció. Però, què venia a ensenyar Pawel Rowba? Li preguntava un periodista el 1974 i a la qual va respondre:

“Mi trabajo no está fundamentado en el trabajo de mimos profesionales. Mi trabajo consiste más que nada en aportar una formación a un individuo que se prepara para ser actor. En darles una técnica que les sirva. Es un trabajo de pantomima partiendo de la escuela francesa, pero con el carácter que le ha dado la escuela de Tomaszewski. En lugar de ser un trabajo individual como el de Marceau, es un trabajo más colectivo, más de grupo. Mi trabajo es toda una técnica de expresión corporal; nunca utilizo la palabra”. (9)

Pawel Rowba al capdavant de l'Escola de Mim i Pantomima de l'Institut del Teatre posicionava una metodologia per a l'actor, una formació diferent que havia de conïure amb els cursos històrics de l'especialitat d'interpretació. Sorpren que a l'escola de Mim i Pantomima no pretengui fer mims

professionals i que basi la formació a partir de la pantomima com de suport a l'interpretació general de l'actor, amb una tècnica que no utilitza la paraula. Per tant la renovació a l'Institut del Teatre era evident ja que fins en aquell moment, d'arribada de Hermann Bonnín a la direcció i la invitació per part seva a diferents professionals europeus els estudis d'interpretació s'havien quedat en la declamació, eren més propers a la tradició de finals del segle XIX. En aquests moments tant en els estudis d'interpretació com a la nova escola de Mim i Pantomima es plantejaven conceptes nous i uns estudis renovats.

La societat del final del franquisme va ser molt participativa en totes aquelles manifestacions d'expressió artística com ara el teatre on es podien dir de forma col·lectiva coses amb ferma voluntat de canviar el món; els mimo drames eren tota una troballa en aquest sentit, amb els quals sovint es podia al·ludir la censura. A més els treballs corporals portaven implícits uns canvis en les relacions humanes i sobretot entre sexes diferents, el cos ja no era tabú i explorar-ne els seus medis d'expressió i comunicació eren tot un revulsiu d'innovació i un fenomen sociològic. De Díaz – Plaja a Hermann Bonnín, la Institució més important del teatre al país va viure un canvi abismal. I això es reflectia en els espectacles i les creacions, s'aprofitava les noves referències formatives en creacions com ara *Animàlia* on des del mim i el teatre gestual i la utilització de la màscara s'explicava de forma innovadora una història.

En la reforma de 1966 a l'Institut del Teatre, encara amb Díaz – Plaja com a director, s'havia introduït Expressió Corporal als nous plans d'estudi. Albert Boadella i Anton Font que n'eren professors havien portat el seu gra de sorra a les noves disciplines i metodologies de formació actoral, però els canvis més radicals van arribar amb la creació de l'Escola de Mim i Pantomima de l'Institut del Teatre de Barcelona, l'any 1976.

5.5. TEATRE DEL REBOMBORI:

UN MIX ENTRE EL MIM DE TRADICIÓ POLONESA I FRANCESA

L'arribada de polonesos a Barcelona va ser una embranzida molt important pel teatre a Catalunya, i va posar l'accent al teatre gestual i el teatre físic. En el tríptic informatiu dels estudis amb Mim i Pantomima a l'Institut del Teatre

s'informava de les assignatures bàsiques que s'impartien: preparació física, acrobàcia i rítmica, pantomima i mim i com a assignatura complementària hi figurava: màscara. Tot i que seguia una formació de teatre amb text, en l'especialitat d'interpretació, aquests continguts obrien un món nou i aquestes assignatures no tenien res a veure amb el que es coneixia com a formació dels actors d'uns anys abans.

Països com Polònia, d'on procedien els professors de l'escola, creien en l'educació en l'art i hi treballaven des de molt petits amb un gran rigor; la tècnica corporal també la defensaven des de la vessant d'habilitat esportiva. Irene Rowba, la professora d'acrobàcia, era gimnasta. Pawel Rowba no només va ser professor d'actors i formador de mims sinó que també va ensenyar a INEF (Institut Nacional Educació Física de Barcelona), amb antecessors militars russos, s'havia entrenat amb l'halterofília, la lluita lliure, el rem, la dansa, l'esgrima de bastons, etc. Un accident de llarga recuperació li va fer deixar l'escenari i començar amb la pedagogia, això ens demostra realment fins a quin punt donaven importància aquest tipus d'actors d'estar en plenes facultats físiques, s'exigien igual que els esportistes d'elit per poder pujar en un escenari a interpretar. La Companyia del Teatre Nacional de Pantomima de Wroclaw , Polònia, (companyia creada el 1956 i de la qual havien format part tant Leszek Czanota com Pawel Rowba) va actuar el 17 de novembre de 1970 al Teatre Poliorama de Barcelona. (10)

Per Anton Font, mim i director de l'espectacle *Animàlia*, (11) Pawel més que un teatre de gest va aportar un teatre físic. La cia de Tomachewski era una "troupe" enorme, de molt bons actors, molt allunyat del treball del mim que fèiem aquí que provenia dels francesos. Les històries que representaven eren més complexes i basades en històries clàssiques com Faust, Salomé, etc. Els cossos dels actors eren molt atlètics, musculats, les accions gestuals molt fortes. El gest ferm, segur, amb la cara tensa i sense fer ganyotes, posaven en el cos la màxima energia, passaven d'una actitud a una altra concentrant la tensió, per a aquests canvis d'actituds s'inspiraven en escultures del cos humà, en la seva manera d'interpretar et conduïen des de la tècnica a l'espiritualitat, des de la qual sentien l'emoció, vestien amb els cossos gairebé nus. En canvi, els mims de tradició francesos a qui més ens acostàvem i fins i tot imitàvem, continua Font, fèiem "troupe" menys nombroses de tres o quatre actors, amb més austeritat escènica i amb un vestuari de malles enganxades a tot el cos. Segons Angie Leparski, Tomaszewski s'inspirava en l'escultura, la pintura i l'arquitectura, a partir

d'aquí i posant els cossos en moviment buscava la plasticitat de l'escena, s'expressaven sense paraules però tampoc recorrent al gest il·lusori de la pantomima. (12) Angie Leparski era enginyer i havia fet estudis en una universitat politècnica com a electricista. No hi havia a Polònia una escola de Pantomima, la seva formació l'havia confeccionada a base dels cursets que s'organitzaven en els festivals del seu país on actuaven companyies internacionals. Va començar en el teatre com a director, conjuntament amb altres tres companyies es van posar d'acord per fer un curs de teatre amb actors de la cia de Tomaszewski, i així és com es van conèixer amb Pawel, amb qui després van treballar conjuntament a l'Escola de Mim i Pantomia de Barcelona, de la qual va ser un veritable puntal des dels inicis.

Pawel Rowba va aportar el seu coneixement del mim i la pantomima des de Polònia i aquí, al costat del mediterrani i de la mà de Carlo Boso, va fer una descoberta de la qual va quedar encisat, es tractava ni més ni menys que de la *commedia dell'arte*, un teatre directe i popular, basat en la comèdia, la improvisació i les màscares, un fenomen d'exhibició actoral. Conèixer aquesta recreació de la tradicional *commedia dell'arte* va ser tot un esdeveniment. Va quedar-ne meravellat per les habilitats que els actors havien de desplegar per tal de jugar els caràcters de les màscares, així com l'excel·lència que cada un d'aquests demanava per a la seva composició física. Era un treball on l'actor podia aplicar i fer brillar els coneixements i continguts apresos; la *commedia dell'arte* era un terreny òptim on abocar el seu bagatge en teatre gestual, expressiu, esgrimidor, acrobàtic i de lluita escènica. La pantomima europea trobava en la *commedia dell'arte* els seus orígens. (13)

El cert és que tant el Pawel com els seus compatriotes l'Irene com l'Angie, que van compartir claustre com a professors de l'escola de Mim i Pantomima de l'Institut del Teatre van aportar una tècnica aplicable al cos de l'actor a qui reforçaven el llenguatge visual des del corporal, una tècnica d'interpretació extra quotidiana, on l'acrobàcia era l'entrenament bàsic i amb la mirada posada a la *commedia dell'arte*.

En el DVD de l'exposició *Pawel Rowba, el gest que perdura*, inaugurada al Festival Internacional de Mim i Teatre Gestual Cos 2009 de Reus, Xavi Ruano, un dels seus deixebles, alumne de les primeres promocions de l'Escola de Mim i Pantomima de l'Institut del Teatre, recorda la figura del mestre Pawel i explica com li xocava la disciplina de les seves classes. En aquell moment, finals dels 70 descobria que disciplina no era esclavitud, al

contrari era llibertat. La disciplina no tenia res a veure amb totalitarisme ni amb el prou patit feixisme. En els ambients de teatre hi contrastava la disciplina que imperava en la formació artística i més concretament en els estudis de mim i pantomima amb els posicionaments en contra del sistema polític, de l'ordre imposat que s'havia d'acatar. El camp qui pugui i l'anarquia més general dels artistes es complementava molt bé en l'entrenament amb la tècnica que acaba finalitzant per fer-te sentir més lliure.

Una part dels actors que interpretaven *Animàlia* s'havien format en aquesta Escola de Mim i Pantomima de l'Institut del Teatre de tradició polonesa que acabem d'exposar i l'altre part s'havia format amb Anton Font a l'escola d'expressió El Timbal, de tradició francesa.

Anton Font va estudiar mim a París, va marxar-hi el gener de 1954. Els cursos d'Étienne Decroux ja havien començat i els de Jean-Louis Barrault demanaven un nivell de llengua francesa que ell no tenia, és per això que s'apuntà a les classes que donaven els alumnes d'Étienne Decroux en els estudis de Marcel Marceau. Per ell, Marceau era un referent, l'havia vist actuar a Perpinyà i n'havia quedat fascinat. Al cap dels anys, però, Anton Font recorda que no s'entenien massa, era molt estricte amb la tècnica però tenia poca inventiva; Marceau era massa lògic, s'havia quedat paralitzat en el temps. (14) En canvi Madame Grillon de la cia francesa - alemanya La Mandragore (fundada el 1958) li va fer entendre coses, li va fer sentir aquella essència de teatre que no era literari i amb ella va descobrir la relació del treball corporal amb la màscara, les possibilitats d'aquesta per tal de modificar les composicions físiques dels personatges fins a negar el gènere de la persona que la utilitza, una premissa que utilitzà en l'espectacle *Animàlia*.



Leonce et Lena. Théâtre de la Mandragore, 1961

Tot i amb això quan Anton Font torna de París, i seguint els passos dels seus iniciadors en el Mim, va crear el personatge MEC, i com a Mim en solitari va actuar a festivals d'Europa al llarg dels anys 60. El seu treball era proper a Marceau. Mec i Bip, els personatges que corresponien als dos mims, actuaven en solitari, reproduïen la vida amb el gest dels braços i l'acompanyament del rostre, en silenci intentaven comunicar-se tot substituint les paraules pel gest, la seva habilitat s'enquadrava dins l'anomenada pantomima il·lusòria. Va introduir el Mim, i amb ell, el maquillatge facial, en certa manera una màscara d'expressió mòbil, de fons enfarinat i línies accentuades als llavis i als ulls que generava ganyotes, aquestes eren l'expressió. La seva primera companyia Mims de Facècia hi van actuar Jordi Vilà, Xavier Cid i Anna Borredà, la seva línia era un clar seguiment de Marcel Marceau, on practicaven l'art de fer visible allò invisible, reproduint la vida a través dels gestos dels braços i l'acompanyament del rostre. Un rostre, al qual confiaven l'expressió de l'estat intern del personatge, el gest s'estilitza i en canvia la cara s'exagera, es transforma i fa el ressò extra quotidià dels sentiments humans. El rostre que travessa la quarta paret i estableix amb l'espectador la complicitat des del personatge però també des de la convenció plàstica i les condicions estètiques del llenguatge empleat.

Anton Font va fer aixopluc durant molts anys a les companyies de mim i pantomima de casa nostra (Vol . Ras, El Tricicle...). Va ser sempre al costat dels actors de mim i defensant el teatre del gest, un gènere del qual ell en va ser el pioner no només a Catalunya sinó també a nivell de l'Estat Espanyol.

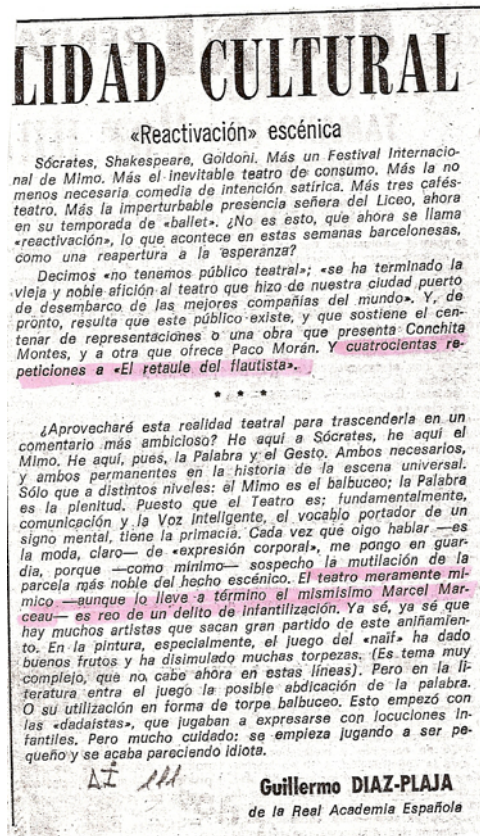
Va dirigir el Festival Internacional de Mim de Barcelona del 1981 al 1985, el primer d'aquestes característiques a Catalunya. El 1961 va ser un dels membres fundadors de la companyia Els Joglars i de l'escola El Timbal el 1969. En el llibre d'aniversari dels 30 anys de l'escola de Teatre el Timbal, que va fundar i dirigir Anton Font, Joan Faneca diu sobre el Timbal: "Era un camp de proves i punt de partida". Joan Segalés es decanta per elevar i agrair la persona tot dient-li: "La teva tossuda passió". Poques persones han aportat tanta innovació en alguna branca de l'art teatral com Anton Font i s'han mantingut al mateix temps tant a l'ombra. (15)

La màscara objecte però va ser poc utilitzada en els seus cursos sí en canvi va ser la protagonista de l'espectacle *Animàlia*. Un espectacle on els personatges eren animals amb màscares i que ens ha permès d'expandir-nos en el fet de la formació en mim a Catalunya, ha estat l'exemple en el qual s'han unificat les característiques del treball dels actors amb la màscara i la seva formació. Una creació teatral en la qual podien exercir un extraordinari lluïment de la seva tècnica a mercè, de la gran preparació física amb la qual s'havien entrenat, comparable al que tenien en aquells moments els mims a casa nostra al dels esportistes professionals.



NOTES A PEU DE PÀGINA:

- (1) Anton Font entrevistat a l'escola de Teatre el Timbal de Barcelona el 22 de març de 2010
- (2) Segons article del fons Joan Tomás, col·lecció del MAE



- (3) En la concepció dels espectacles i en el treball dels actors, la informació i l'experiència adquirides en els viatges a l'estranger feien sovint de punt de referència sobre el qual deixar anar la intuïció creadora. (Bueso, A. *Els artistes plàstics de L'EADAG* pp. 13)

- (4) El 20 de desembre tingué lloc la presentació del "Teatre de màscares i moviment". La funció equivalia al marcament d'una fita: la de descobrir que el teatre no és només paraula, és a dir, narració literària, sinó també –i, ara essencialment– gest, designat en aquest cas moviment; moviment, doncs, del cos o, més tècnicament, expressió corporal; ara, amb els intèrprets –Cee Booth i Albert Vidal– amagats darrera una màscara o carota –amb la impossibilitat de l'expressió facial, doncs– per tal de donar al cos tota la bel·ligerància expressiva. (Elias, J: *Teatre de màscares i moviment*, a la Revista de Vilafranca p. 17)

- (5) Amb les properes paraules de l'Albert hi descobrim que la seva aproximació a la *performance* va començar en aquesta època: vaig estar tot un curs donant classe d'improvisació, acrobàcia i mim. Organitzàvem happenings. En un varem posar una vaca a la sala de dansa per observar i comparar el moviment orgànic dels animals amb el dels ballarins, i amb tot el voltant ple de gallines i palla. Un altre s'acabava amb una gran tempesta d'aigua on tots els actors bellugaven un gran plàstic. L'endemà el director va cridar l'Albert i li va dir que el que feia ho trobava molt interessant però que havia de canviar perquè ells ja portaven 20 anys fent un determinat teatre i no volien canviar. (extret d'un article de *El 9 Nou*, 19 d'abril de 1983)

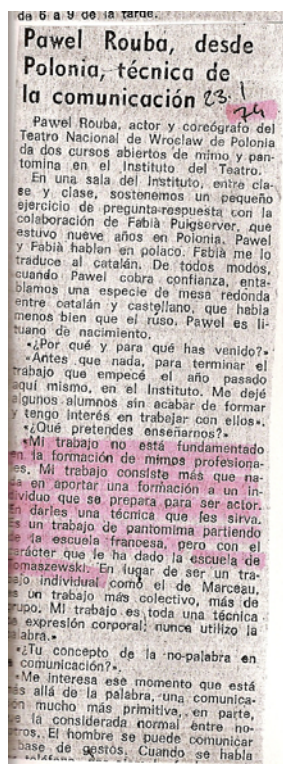
- (6) De l'espectacle **EL BUFÓ** la premsa va dir: Michel Cournot: Le renouveau du mime, a "*Le Monde*", Paris 2 Abril 1975

Voyage en avion (il mime tout, l'hôtesse, les fauteuils, le pilote, les moteurs, les nuages tout)... la dimension d'un griot, d'un conteur populaire...

(7) Presenciar una actuació del nostre gran mim Albert Vidal és sentir-se de cop i volta submergit en una atmosfera posseïda per la força suggestiva que emana de tan potent actor. Confesso que no hi ha res que pugui substituir un impacte emotiu semblant. On sublima alhora la penetració i la fixació del còmic és quan encerta a immobilitzar la riquesa tan inexhaurible com imaginable d'el bufó. L'essència del mim és l'expressivitat del cos, dels moviments, del gest, però sobretot de les ganyotes, d'una crispació, dels ulls reveladors del que sent el cor, és a dir de la riquesa infinita que ell pot arribar a concentrar només en el rostre, perquè l'ha treballat amb la mateixa aplicació que un gimnasta disciplina els músculs. (Permànyer, Ll: *Comunica l'energia d'Albert Vidal*, a Metrònom nº 4, Barcelona, juliol 1985. A propòsit de l'exposició de fotografies de Leopold Samsó)

(8) Graells, Guillem-Jordi *Història gràfica de l'institut del teatre 1913-1988*. pp. 133-157

(9) Retalls de premsa del fons del MAE



(10) És una de les millors companyies mundials de mim; sovint és utilitzada pel Govern polonès d'ambaixada artística a l'estranger, i això fa que disposi de tots els mitjans escenogràfics necessaris sense preocupacions de pressupost. Els actors són sotmesos a una estricta disciplina, segons l'exigència de la professionalitat als països socialistes. (Xavier Fàbregas *Teatre en Viu (1969-1972)* a cura de Maryse Badiou p. 107)

(11) Anton Font entrevistat a l'escola de Teatre el Timbal de Barcelona el 22 de març de 2010

(12) Henrik Tomaszewski, s'inspira en l'escultura i la pintura i l'arquitectura, utilitza els cossos com a eina per a través del moviment i la força organitzar els cossos humans en un sentit efectiu del més visual. Molta estètica. Utilitza cossos en moviment, decorats i rics vestuaris, música llums i colors i objectes tot un teatre total del moviment corporal. Altres cines Polònia renuncien també al gest il·lusori de la pantomima i proposen el teatre moviment sense recorre a les paraules. (Leparski, A: *El mim: el teatre del moviment – teatre en moviment* article dins *El Timbal: A la cuina de l'escena*. 30 anys fent escola. pp. 84-85)

(13) DVD exposició *Pawel Rowba. el gest que perdura*

(14) “la mim més extraordinària que havia vist. Igualment representava papers d'home que de dona, sense que l'espectador notés la seva identitat real. Es transformava tan prodigiosament, que, valent-se únicament del cos i màscara, feia a Leonci i Lena, el personatge d'un criat, lleig, quasi deforme; (...) a Metamòrfosi feia de “vamp” on el seu cos es manifestava amb una feminitat completa i provocativa. A més de mim la Grillon, amb art exquisit, dissenyava i confeccionava el vestuari i màscares dels espectacles de la Companyia”. (Font, A *EL MIM curs d'iniciació* pp. 21-22)

(15) Timbal, El. *El Timbal: A la cuina de l'escena. 30 anys fent escola.* pp. 10-12

6.1. PERSONATGES D'ANIMALS AMB MÀSCARES: *EL LLIBRE DE LES BÈSTIES*

EL LLIBRE DE LES BÈSTIES és una obra literària del s. XIII, el setè llibre del *Llibre de les Meravelles* de Ramon Llull. Es tracta d'una novel·leta moral que situa l'argument en el món dels animals, sense ser un estudi específic de zoologia. Una faula que exemplifica les obscures trames del poder a través d'un regne d'animals. El conflicte s'estableix entre el lleó, elegit per governar, i l'astuta guineu que afila amb les seves armes l'ambició i la traïció. Qui la fa la paga, podria ser el refrany que resumeix l'obra. Així doncs, el món dels animals projectant el món dels homes a través d'actors que interpreten personatges d'animals.

En la societat medieval, els animals eren quelcom de popular, l'home que vivia en un entorn rural i hi era més proper. Tenia una idea concebuda de cada un d'ells, la interpretació que en feia interferia en la seva realitat a través de fantasies, fets màgics i fortes creences. L'home de l'edat mitjana se situava al centre de l'univers però no podia esgarriar el seu comportament si volia arribar a la mort i passar sa i estalvi a una altra vida. Déu era el seu apuntador, el que li indicava el camí que havia de seguir per no caure en actuacions pecaminoses. Havia de saber interpretar la simbologia que acompanyava les creences religioses i així salvar-se d'aquesta terra i no caure a les masmorres infernals. Als animals se'ls atorgava comportaments positius o bé negatius; se'ls evocava circumstancialment uns sentiments. Els bestiaris de l'edat mitjana no tenien res a veure amb el naturalisme. Hi havia una realitat zoològica i la seva reelaboració ideològica. L'home havia volgut emparentar-se amb l'animal, a fi d'apropiar-se de les qualitats que li envejava: força, velocitat, astúcia. *El Llibre de les bèsties* presentava el funcionament d'una cort reial amb tots els interessos i les intrigues que s'hi congriaven, a través de l'iconografia zoològica. L'animal serví per fer prosa didàctica i moralitzant, serví també per retratar amb el més punyent sarcasme els comportaments humans. El lleó estava considerat el rei de la creació: valent, generós, però dur quan s'esqueia, ell era el personatge principal d' *El llibre de les bèsties*, el seu contratipus: la guineu. Llull veia en els animals la caricatura de la humanitat. Així doncs en *El llibre de les bèsties*, a cada animal se li atorgaven uns valors, un caràcter, una manera de ser: a la serp el mal, al lleó el poder, al cavall la força i la bellesa, a la guineu l'habilitat de traïció. L'obra no era un tractat de bestiar, sinó un

entramat d'intrigues, arrelades totes elles al caràcter dels animals personatges. L'acció protagonista corresponia als animals i als jocs d'interessos que entre ells s'establien, fent-los responsables dels valors que mouen les consciències humanes. El conjunt era una dura sàtira contra els homes, posant de manifest la seva injustícia i la seva violència.

Comediants que ens tenien acostumats a propostes teatrals de carrer, que s'acostaven a rituals primitius amb iconografia popular de la festa i el folklore s'apropaven per primera vegada a una obra literària, aquest text però, no els proposava només paraules sinó que els identificava en el seu recorregut més plàstic, corporal i d'arrel popular.

6.2. EL LLIBRE DE LES BÈSTIES I COMEDIANTS



El llibre de les bèsties. Comediants. 1995

Comediants va portar el *Llibre de les bèsties* a escena el 1995, en una proposta del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, que es va estrenar el 2 de febrer al Teatre Romea de Barcelona. La direcció anava a càrrec de Joan Font.

A l'espectacle, els actors, animals racionals, interpretaven aquest conjunt de bèsties, d'éssers irracionals dotats de propietats humanes i d'una psicologia lligada al folklore popular. Per interpretar els personatges de les bèsties ja humanitzats havien d'estar entrenats en tot l'arc de les habilitats escèniques, a les bèsties les feien que s'expressessin no només amb el text clàssic sinó que havien d'actuar i defensar la complexa proposta dramàtica d'interpretació amb les màscares però també cantaven, ballaven, parlaven, es barallaven amb espases i bastons, feien salts acrobàtics, tocaven

instruments, etc. Al 1995 no s'establien en la formació dels actors tantes barreres entre disciplines, eren temps de barreja en les arts escèniques i es podien veure dramatúrgies on en un mateix espectacle es podia trobar referències al circ, la dansa, el mim i el text. Per Comediants, totes aquestes aptituds actorals havien estat emprades en molts dels seus espectacles anteriors, en canvi, l'obra de Ramon Llull, era la primera amb text aliè que treballaven i a més, on tots els actors hi parlaven. No hi havia cap dels actors habituals dels espectacles dels primers quinze anys de Comediants, però sí els col·laboradors de moltes de les seves darreres accions. Eren actors joves que procedien de cicles de teatre musical, dansa, circ; una barreja multidisciplinària que s'entregava amb molta energia a la proposta escènica. Miquel Baixas havia estudiat amb Jacques Lecoq a París entre els anys 1987-89, Andreu Bresca procedia del món de la dansa contemporània, especialitzat amb Jose Limon, Jordi Martínez actor i pallasso, Fulgenci Mestres havia estat amb Dagoll Dagom des de 1986, Joan Montanyès pallasso... En el *Llibre de les bèsties*, els actors tenien una formació general i la seva opció professional els havia fet especialistes en el cant, l'acrobàcia, la dansa i el món clownesc amb propostes de sala, carpa o carrer.

Començava l'espectacle en un escenari fosc, en unes golfes. Els dos actors que encetaven des d'una òptica naturalista molt aviat canviaven el registre per endinsar a l'espectador en el món de les meravelles de Llull amb la màgia i la plàstica de Comediants. Descobrien un munt de llibres, un dels quals començaven a llegir, era el *Llibre de les Bèsties*, des de la lectura que un en feia l'altre trobava la manera de donar tots els recursos i suports visuals al que s'explicava, sobretot dels espais geogràfics de la fauna. Era la metamorfosi de l'objecte llibre i altres accessoris que derivaven en un teatret on s'anaven confeccionant els decorats de la fauna, el bosc, el mar fins que de tant entusiasmar-se pel que llegien i girar pàgines, emergien els personatges, les bèsties a l'escena. El zoom proposat en la lectura del llibre s'obria a tot l'espai escènic, a la italiana.

Actuaven amb molts models diferents de màscares. Els personatges d'animals portaven màscares que no eren només imitacions o reproduccions de caps d'animals que es posaven els actors al cap per simular que actuaven el lleó o bé la guineu. A *El Llibre de les Bèsties* les màscares eren una finalitat en ella mateixa.



El llibre de les bèsties. Comediants. 1995

L'observació exhaustiva de l'animal havia de ser bàsica per tal de poder fer el disseny de cada personatge i donar una reinterpretació de les bèsties després d'haver-ne analitzat cada detall. Les màscares potenciarien el front, el nas o bé la boca depenent de si la reflexió, la intuïció o bé l'emoció era un dels seus trets principals. S'estudiaven els personatges de les bèsties un a un per separat, un a un en relació als altres, per grups, famílies de bèsties, en col·lectius que solen conviure en medis naturals semblants, etc. El com acostumen a moure's, les seves dimensions físiques, tonalitats i textures. De les seves característiques pròpies, de les contrastacions que s'establien entre ells, per la forma i la manera d'entrar en acció; però també pel caràcter amb què se'ls havia definit a l'obra. Les màscares havien de poder suggerir tot això. L'accent també es posava en el comportament del personatge animal amb màscara i la seva transformació al llarg dels diferents esdeveniments que li succeïen a l'obra. Es treballaven les relacions entre tipus contraris de dimensions, hàbitats, etc. El resultat va ser un treball plàstic explosiu, ric en textures i materials, agosarat en formes i colors, que conduïa tot plegat cap a una estètica grotesca; el que hi sortia reforçat eren els trets diferencials de cada una de les identitats estudiades. La imatge plàstica global participava activament i era determinant en la dramaturgia. Entre tants personatges d'animals diferents, hi havia tipus de màscares característics per a cada cas fent que en l'espectacle compartissin l'escena personatges amb tot tipus de màscares:

1. Màscares de cap, partides en 2 parts a l'alçada de la boca, perquè aquesta pugui ser articulada.

2. Mitja màscara de cara, recolzada sobre les galtes i deixant la boca lliure.
3. Màscara de ½ cos.
4. Màscara només de nas.
5. Màscara de cap sencera, cobrint tot el rostre.
6. Màscara com un capgros, recobrint tot el crani.
7. Màscara diminuta, com un objecte, aplicada a alguna part del cos.
8. Màscara artefacte que es col·loca per sobre del cap però que per dimensions i forma s'allunya força de la forma d'un cap.

Una diversitat molt gran de màscares, confeccionades totes sobre una malla d'acer inoxidable.



El llibre de les bèsties. Comediants. 1995

L'estudi morfològic podia ser comparable a la labor d'un laboratori i és que sovint el treball artístic es podria equiparar al científic. No es podia posar a escena l'animal i per tant, l'artista havia de posar el seu punt de vista sobre cada animal personatge, havia d'intervenir i aportar una realitat a l'espectador modificada, i alhora, suggeridora del punt del qual s'havia partit, del model d'animal personatge. El resultat eren les màscares amb totes les seves particularitats ja esmentades però també la interpretació. L'actor havia de saber traslladar els resultats de la recerca feta entre el director, l'escenògraf. Per a aquest treball necessitava una gran forma física per tal de poder donar vida al personatge que interpretava, i acceptant les limitacions i característiques que li donava la màscara. Abans de compondre el físic del personatge a través de l'acció i del text de l'obra havia hagut d'observar i

resoldre tot un seguit d'enigmes: Com es mantenia en equilibri l'animal i com traslladaria aquest a la verticalitat d'un cos humà? I com mantindria la verticalitat amb la màscara i artefactes dels personatges? Com aconseguiria identificar-se amb la forma, la dimensió i el pes de l'animal? Com traslladaria al seu cos els punts de recolzament? Com ho transferiria? amb quines actituds? Com fer viure la carcassa proposada com a indumentària, per les dimensions i la forma? Com adaptava el caminar sobre quatre cames, el reptar, el volar, etc.? Partint del tronc, les cames, el cap, tot el que havia d'emprendre qualsevol moviment, com ho faria? quina relació s'establia amb els punts fixos i les actituds? El medi natural pel qual es movia l'animal, com podia ser influent a l'hora d'establir una qualitat en els seus desplaçaments, com ho traslladaria l'actor a l'espai escènic? En definitiva com aprofitava la qualitat del disseny del personatge per a la interpretació. Trepitjava el terra, com i amb què? Com podia gestionar el pes, el sistema de locomoció, i la relació amb l'espai escènic i els elements escenogràfics? on posava la mirada? Coincidien els ulls de l'actor amb la màscara del personatge? Com interpretar els costums de la bèstia, els seus sons, crits, el seu comportament quan estava sol i aïllat però també com espiava els altres, com tenia desenvolupada l'alerta, com es defensava i com atacava, com menjava, com dormia o bé reposava? A més de saber moure's amb la proposta plàstica de la màscara i el vestuari, es tractava de trobar una gramàtica elemental de comportament per a cada cas. Per a l'actor tota la informació sobre el personatge animal li suposava tenir un seguit de moviments globals característics per als desplaçaments tranquils, d'urgència, etc. Però també els petits moviments localitzats en parts específiques, tics a diferents parts del cos, accions inconscients, reaccions innates del personatge però presents per a l'actor i d'altres de conscients, preparant-se per a l'acció. Quines característiques definien els moviments globals del personatges i si els fragmentava des de quines articulacions?

Hi havia dos tipus d'interpretació amb l'objecte, en el primer cas i el majoritari, l'actor era el suport, el que portava la màscara; i en el segon cas l'actor era manipulador de l'objecte, la màscara era com un petit titella, així es respectava a escala les dimensions dels animals. Tot plegat una gran animalada, una desfilada de personatges d'animals emmascarats, una obra d'art total i molt rigorosa amb la proposta dramaturgica i amb el nivell d'entrenament actoral.

L'espectador ja acostumat a la desfiguració i a la caricatura d'animals amb sentiments humans pels dibuixos animats, els còmics, les pel·lícules podia rebre l'espectacle com un quadre, una obra plàstica en moviment, de la qual es creia el missatge, li arribava amb la màxima versemblança el que els passava als personatges.



Piotrus, Kaczka i wilk, de S. Prokofiewa, Ewa Lipska i Romana Próchnika, 1987

Tal com es desprén de la fotografia, les màscares com caps d'animals no són exclusives del teatre català. La majoria d'europaus han estat educats amb l'*Ànec lleig* i la *Rateta que escombrava l'escala*, a l'espectador de *el Llibre de les bèsties* li passava el mateix que al públic de la *commedia dell'arte*, que tot i conèixer les màscares, els tipus i les situacions en què acostumen a trobar-se no coneixien les estratègies que utilitzaria l'actor per resoldre l'escena; i això generava una doble sorpresa per a l'espectador, l'expectativa creada i el que el feia vibrar era la frescor de l'actor per desfer els enigmes i defensar la identitat del personatge i com s'ho feia per fer viure amb tots els recursos que a aquest se li havien dissenyat des de la corporalitat plàstica. Com parlaria el lleó? I com es mouria? Riuria? Estimaria, com?

En una companyia com Comediants és fonamental comptar amb dissenyadors i constructors de màscares a l'abast doncs la plàstica és un tant per cent molt elevat de les seves dramatúrgies. Per a aquesta ocasió van comptar amb Joan Josep Guillén i Lluís Traveria. El primer es va encarregar de dissenyar l'escenografia, els figurins i les màscares i el segon va fer la realització de les màscares. Lluís Traveria és un col·laborador

habitual de la companyia, amb taller propi a la Vinya, la seu de Comediants a Canet de Mar. Joan Josep Guillen fa màscares per espectacles de teatre des de 1972, va estudiar escenografia a l'Institut del Teatre amb Fabià Puigserver, direcció i va seguir les classes d'interpretació d'Albert Boadella, on utilitzaven màscares de El Ingenio. És autor d'escenografies, figurins, màscares i artefactes de molts espectacles teatrals i parateatrals. Va col·laborar amb Comediants en l'espectacle *La magia del tiempo*, per la cavalcada de l'Expo'92 a Sevilla, amb artefactes de grans dimensions per a grans espais públic, recentment treballa més en l'òpera juntament amb Joan Font. També és professor de caracterització que inclou disseny i construcció de màscara a l'Institut del Teatre a l'especialitat d'escenografia.

Aquesta obra representativa de la literatura universal, representativa de l'edat mitjana catalana posada en mans dels *Comediants* donava un valor a l'obra i a la capacitat de la companyia que ja té un historial de més de vint anys treballant amb màscares, capgrossos, ombres i demés.

6.3. COMEDIANTS

Quin havia estat el recorregut de Comediants abans d'arribar a aquesta obra tan important de la literatura catalana? Com havia utilitzat les màscares fins en aquell moment Comediants en els seus espectacles?

Comediants és una companyia de teatre catalana que va néixer del treball - taller de final de curs *Non plus plis*, per a l'Institut del Teatre el juny de 1972. (1) la importància d'aquest primer espectacle de la companyia rau en el fet que es pot considerar com la llavor que després, al llarg de la seva trajectòria, han anat perfeccionat. (2) Hi havia tots els ingredients que després han continuat cuinant. Era un espectacle de sala on es manipulava l'espai teatral, treien les butaques i feien que el públic fos més proper i tingués una participació activa. La seva voluntat envers l'espai, sigui de sala o bé de carrer, ha estat sempre de manejar-lo amb la distància amb l'espectador, anul·lant moltes vegades la línia entre actor i espectador així com posant a l'escena els elements que en canvien veritablement la fesomia arribant a posar-ho tot de cap per avall. Els trets fonamentals de la companyia són el gust per la festa, la revelació de les temptacions, l'ús pervers de les disfresses, l'olor de la pólvora... tot el que s'acosta a la

subversió dramàtica i suma transgressió, provocació i animació; així com tot el que té a veure amb les arrels i els gèneres tradicionals. S'inspiren per crear un art de sensacions tot rescatant una iconografia que manipulen i modernitzen. Des del seu primer espectacle, màscares i capgrossos han acompanyat les creacions de Comediants. (3)

La màscara és present des de la primera imatge de l'espectacle *Non plus plus*, sortia com un símbol on se sumaven la il·lusió, el desig, el somni, el record i l'imaginari. L'actriu Imma Colomer, amb una màscara sencera blanca, del tipus neutra, amb un canelobre i una camisa de dormir sortint com d'un somni, del qual desenfrenadament naixien tots els altres personatges de l'espectacle que sortien de tots els racons de la sala, fins i tot d'entre el públic, i desfermaven l'acció, una veritable orgia amb la simbiosi entre els espectadors i els actors, entre la realitat present i el transport a un altre temps en la ficció. I en la darrera imatge de l'espectacle, un gegant amb capgros que portava l'actor Fermí Reixach. Aquest és un altre dels elements que han caracteritzat les posades en escena de la companyia. (4)



Non plus plus. Comediants. 1972

El grup està format per actors, músics, escenògrafs, artesans del cartró; tot un col·lectiu d'artistes dedicats al món de la creació. Els seus espectacles són d'esperit festiu inspirats en símbols, mites i cerimònies paganes, populars, religioses, d'arrel mediterrània, etc. Carrers, places, estadi olímpic, riu, etc. poden ser per ells un escenari i per fer arribar a l'espectador les seves històries se serveixen del mim, el clown, *la commedia dell'arte*, els titelles... Des dels inicis les màscares han protagonitzat gairebé tots els seus

espectacles. Estan instal·lats a Canet de Mar des de 1975, al començament vivien comunitàriament. A partir de 1980 comencen a treballar amb espectacles per encàrrec (carnavals, festivals, festes majors...) sobretot de gran format, de carrer; a diferència de *El llibre de les bèsties* que era un encàrrec institucional i de sala.

Per la creació dels seus espectacles sempre han partit de material teatral del folklore català: màscares, dracs, titelles, gegants i capgrossos; les llegendes, el Carnestoltes, les cançons. Tots són punts de referència que han contribuït a conformar una estètica i una concepció dramàtica pròpia.

La història de Comediants va molt lligada a la del seu líder Joan Font, tot i que moltes de les persones que hi van ser al principi continuen amb la companyia com el Jordi Balbuena, l'Angeleta, el Jaumet Bernadet, en Ramon Calduch...



Fons de la companyia Comediants

A Comediants la màscara ha estat una veritable protagonista i això té molt a veure amb la persona de Joan Font, amb les influències teatrals rebudes des del seu poble natal i l'educació obtinguda pels seus pares en el temps del lleure; igual com en el primer espectacle de la companyia, en les troballes dels inicis de la vida de Joan Font hi ha dipositades moltes de les seves futures projeccions artístiques i de les seves intuïcions. El seu arsenal va tenir conductors de primera categoria i després d'haver-se estrenat com a actor i director de la companyia va acudir a la formació. A París va viure l'experiència de l'aprenentatge de la mà d'un mestre, Jacques Lecoq, de Catalunya només Albert Vidal havia assistit a les seves classes alguns anys abans. L'eix dels estudis en aquesta escola és la màscara amb totes les seves cares; es comença amb la màscara neutra per aturar-se després en les màscares expressives, les màscares de la *commedia dell'arte*, les màscares d'animals, de la tragèdia grega, dels bufons, del pallaso amb la seva minúscula màscara pot transportar a l'espectador cap a un altre món. La connexió entre Joan Font i Jacques Lecoq va ser total, al mestre li va fer gràcia el catalanet i aquest va viure amb intensitat l'experiència, a primer feia

d'assistent del mestre amb els alumnes de segon. Font va recollir de Lecoq el teatre com a celebració de la vida, estretament lligat allò viscut, li interessa el vivificar el teatre que passa per redescobrir les pròpies tradicions: la tragèdia i la comèdia antigues, la *commedia dell'arte*, el circ, el clown; les representacions de tradicions populars, en el teatre d'Occident i on Joan Font hi emmarca sobretot la Mediterrània. El refús pel naturalisme i el psicologisme fa que es busquin referències populars. Jacques Lecoq en la seva pedagogia fa una recerca del més comú del teatre basat en la tradició occidental; basant-se en el moviment, el cos i el mim com a principis essencials i universals que conformen el joc permanent de la vida de l'ésser humà i del joc del teatre que és el cos de l'actor. A París va reforçar allò que més volia: endinsar-se cap al món del gest, de les imatges, de les emocions, i dels sentits, cap a un teatre físic on la transformació de l'actor mitjançant la màscara fos radical.

Parlar de Joan Font és fer un llistat de rencontres que l'han ajudat en la realització dels seus somnis. Néixer a Olesa i participar en l'activitat teatral de la població és probablement una garantia de coneixement i respecte cap a les manifestacions teatrals de més tradició del nostre país.

La Passió, un acte molt singular del seu poble natal i que la seva representació és de vital importància dins el panorama d'aquest gènere de teatre a Catalunya. També havia participat en els Pastorets; totes dues celebracions són de referència religiosa amb característiques i engranatge teatral gran i complex, amb personatges com els dimonis, els àngels i altres éssers sobrenaturals, nascuts de creences religioses i que no el van deixar indiferent en les seves fantasies. Joan Font participava en totes les activitats culturals, teatrals i festes del poble: la passió i els pastorets. A la *cacahuera* (venedora de cacahuets, llaaminadures i joguines pels infants) del seu poble hi comprava màscares de paper, a l'estil de les que es feien servir per Carnaval, hi jugava i s'hi divertia amb els amics. Als 14 anys va formar la seva primera cia de teatre, a Olesa, semblava que començava a agafar-se sèriament el que per ell és tot un divertiment. A la companyia l'anomenà "Tespis", nom que relaciona la festa, els rituals i els actes d'on va esclatar el teatre, a l'antiga Grècia; i que també es relaciona amb l'actor que tirava d'un carro amb rodes, fent cercaviles, fent les seves representacions de poble en poble, "Tespis" va separar l'actor del cor tràgic, va innovar el teatre de l'antiga Grècia. Aquest nom, "Tespis", semblaria talment una metàfora de la relació que Joan Font va mantenir des del principi amb el teatre. Amb

aquesta companyia havien muntat García Lorca i Valle-Inclán. Joan Font no només va rebre influències teatrals pel lloc on havia nascut sinó també per l'ambient que hi havia a la seva família. El seu pare era el secretari de la cia El casalet d'Olesa, de la qual guardava les obres que es feien, els comptes, els programes, ho tenia tot arxivat. Els diumenges els seus pares feien titelles, amb històries inventades, per als nens del poble. Utilitzaven efectes especials, trucs màgics del fum amb la pipa, els cops i les ventades amb fustes i llaunes, etc. A les golfes de casa seva van fer un teatret per tal que juguessin els seus tres fills, en Joan i els seus germans.

La seva vessant d'actor còmic també la va entrenar fent d'escolanet al poble, en el ritual de la missa va provar amb les eines que el pallasso treu per tal de captivar a la seva audiència. Va deixar aquest tipus d'exercicis clownescos amb 14 anys, quan la seva manera de pensar va entrar amb contradicció, no podia seguir a l'església si aquesta era plena de rics.

El verí del teatre el continuava perseguint i, per tant, als 17 anys va a estudiar teatre a Barcelona, als Estudis Nous del Carrer Aribau, on es trobà Albert Boadella i Albert Vidal, fa d'ajudant de Josep Montañès, i hi coneixerà M^a Aurèlia Capmany i Josep Anton Codina.

Encara que des de la seva infantesa coneixia les màscares de paper és tot assajant el *Non plus plis* als Estudis Nous del Carrer Aribau on hi havia màscares de cartró que té la necessitat de comprar-ne, aleshores va demanar on trobar-ne a Barcelona. Va ser Albert Boadella qui li va indicar el local del carrer Rauric, hi va entrar un dia a les cinc de la tarda i en va sortir a mitjanit, no es va recordar ni d'anar a assajar; acabava de descobrir El Ingenio, un altre dels rencontres importants que va fer Joan Font i que té a veure amb el seu treball teatral i les màscares. La relació entre Comediants i El Ingenio va ser total.

6.4. SIMBIOSI ENTRE COMEDIANTS I EL INGENIO



El Ingenio va ser fundat el 1838 per la família d'escultors Escaler, i des dels seus inicis es caracteritzava per vendre articles relacionats amb la diversió, el joc i l'espectacle. El Ingenio és encara avui una botiga que ven il·lusió per a festes i carnavals. La família Escaler va traspasar el negoci al voltant de 1920 a Delfí Homs, venedor de figures de sants i avi de l'actual propietària Rosa Cardona. (5) El Sr. Homs va pensar que podria continuar amb el seu negoci religiós però ben aviat es va adonar que la tradició de vendre productes festius estava tan arrelada que no li va quedar més remei que seguir-la. Hi ha un taller de fabricació de figures de cartró pedra, d'on han sortit coneguts personatges de ficció de les festes majors de Catalunya, gegants i capgrossos. Agustín fa més de 40 anys que hi treballa.



Procés construcció màscares. Especialitat Escenografia, Institut del Teatre, professor Joan Josep Guillén.
Curs 2009-10

La confecció d'aquestes màscares segueix el mètode tradicional igual com a El Ingenio on actualment tenen uns seixanta motlles de màscares,

Comediants tenia una còpia de cada una d'aquestes màscares abans de l'incendi que va patir el magatzem de la companyia el 1991. En els motlles de guix treballen en negatiu amb paper cartró, tota la vida el mateix tipus de paper, el que ha pogut canviar ha estat les coles, comenta Agustín que han evolucionat i les que feien servir ja no es fabriquen. Dels més de seixanta motlles que conserven al magatzem no en coneixen la tradició exacta, ni quina havia estat la font d'inspiració per fer el tipus, el cas és que ells estan seguint amb una tradició catalana, que emparenta amb els titelles tradicionals i que no tenen res a veure amb la tradició de les màscares de la *commedia dell'arte* italiana. (6) Continuen tenint moltes vendes per Carnaval i donen molta importància a com pinten els trets facials de les cares per fer-los més adients als temps presents, tot i que també en treuen tipus més actuals, inspirats en els dibuixos animats de cada època.

Joan Font va tenir molt bona sintonia amb en Josep Cardona, pare de la Rosa i gendre de Delfí Homs, el fabricant de figures religioses. Va ser Josep Cardona qui va deixar una petjada important a la botiga com si d'un centre de creació artística i de productes singulars es tractés, aquesta combinació de botiga i taller artesanal insòlit va ser la combinació perfecta perquè es coneguessin Joan Brossa i Joan Font; van ser tots plegats molt amics, el còmic, el poeta i l'escultor. Josep Cardona es va suïcidar el dia de Nadal de 1982. A El Ingenio havien començat fabricant titelles, moltes famílies en tenien per fer passar una bona estona els infants els diumenges. En un principi en els contes hi havia dimonis, princeses, pagesos, etc. Després es van anar construint màscares a mesura que creixia l'interès pels balls de disfresses i de carnaval. Aquests es van posar de moda a l'època del Modernisme i tant es portaven al Liceu, on es posava una tarima en el pati de butaques, com en el Teatre de l'Aliança del Poblenou.

El Ingenio i Casa Forès proveïen a tots els assistents a aquests balls de les màscares, segurament properes a les expressions dels personatges dels titelles, però també imitant els carnavals de Venècia i més endavant inspirant-se en actors de cinema, polítics i còmics en general.

A part dels titelles i les màscares proveïen de gegants i capgrossos a tots els pobles de Catalunya. *El sol solet* que va protagonitzar l'espectacle del mateix nom, *El sol solet*, de la companyia Comediants va ser comprat en aquesta botiga, els l'havia proporcionat un artesà de Sabadell. El sol solet, la lluna i els núvols havien format part de les desfilades juntament amb el bestiar català abans de la guerra. (7)

L'objectiu de Comediants des dels seus inicis era el de treure el teatre al carrer i així ho posaren en pràctica el 1973 amb *Catacroc* el seu segon espectacle, on hi apareixen màscares, capgrossos, gegants, màgia, pallassos, titelles, música en directa... Era una desfilada de personatges estrafolaris dels quals distorsionaven les dimensions per tal que creessin més impacte, una característica que potencia molt el joc amb la màscara



Catacroc. Comediants. 1973

6.5. INFLUÈNCIES DE COMEDIANTS

Comediants en els seus espectacles es fixen en el que passa a la terra, als terrats, a les places, al mar, al cel amb el sol i la lluna i a sota terra amb els dimonis però també es fixen en el que passa a fora en companyies que treballen el teatre col·lectiu amb agitació i protesta; és així com es fixen en companyies estrangeres com el grup nord-americà Bread and Puppet, comandats per Peter Schumann, van ser d'una gran influència. Companyia fundada el 1965 s'havien caracteritzat per la seva lluita contra la guerra del Vietnam, això va marcar la seva manera de fer teatre al carrer amb grans titelles, espectacles itinerants tipus manifestacions on feien participar a espectadors i transeünts. (8)

A l'espectacle *Chicken Little* de 1966, Bread and Puppet actuava amb màscares i marionetes confeccionades per nens del Bronx. A *Moros i Cristians*, de 1975, una de les primeres experiències d'espectacle de carrer de Comediants jugaven amb un gran marge d'improvisació, els personatges: titelles, gegants i màscares eren creats i construïts pel mateix públic i la

representació es portava a terme col·lectivament. (9) Una semblança que evidencia les influències rebudes on les dues companyies portaven fins a les últimes conseqüències la participació del públic en l'espectacle. A l'octubre de 1978 les dues companyies van coincidir a Catalunya i varen fer una gira plegats. (10)



Parade pour la paix. Bread and Puppet. 1966

Bread and Puppet feia un teatre sense actors, amb màscares i marionetes com si fossin dibuixos animats, escultures vivents en moviment. Peter Schuman tenia formació d'artista visual i ballarí. La potencialitat expressiva d'una marioneta i d'una màscara no cau en el naturalisme ni en la psicologia, estableixen un codi teatral on registraven estilísticament tant el patètic com el grotesc i el sublim. (11)

Comediants és la suma i reconversió de festes tradicionals amb animació, participació, desfilada i provocació, utilització d'objectes, màscares i disfresses de carnivals per proclamar estats on els dimonis proclamen la manera de viure i el veritable festival dels sentits. (12) Amb ells se suma el bagatge teatral del seu líder, Joan Font, la formació d'aquest a l'escola Jacques Lecoq, la imaginació de tota la col·lectivitat d'artistes diferents que han conviscut durant molts anys el fet creatiu, la trobada amb El Ingenio i els Bread and Puppet i molta il·lusió i energia, per trencar motlles i posar el foc on el rostoll havia de cremar i encendre masses humanes amb ganes de gresca i participació.



NOTES A PEU DE PÀGINA:

(1) un grupo de muchachos que se hacía llamar *Comediants* se daba a conocer el 6 de junio de 1972 en el Institut del Teatre de Barcelona, después de una primera salida pública en Olesa de Montserrat (...) (Benach, Joan- Anton. *Crònica de una fascinant transgressió. Comediants 15 anys*. Cuadernos el Público. 27 [1987] p. 6?

(2) un discurso estético del grupo que se apunta germinalmente en *Non plus plis* (...) que se perfila en *Catacroc* (1972-73) y en un taller-espectáculo montado en torno al conflicto legendario de Moros i Cristians (1975) y que muestra sus principales ingredientes en *Plou i fa sol* (1976). (Benach, Joan- Anton. *Crònica de una fascinant transgressió. Comediants 15 anys*. Cuadernos el Público. 27 [1987] p. 7)

(3) Joan Font a la pàgina 4 de la revista *Hamlet* núm 4 de maig de 2010 escrivia recordant anys més tard aquest espectacle:

una metàfora sobre la festa i la quotidianitat, el somni i el malson de despertar-se i veure la vida que ens tocava viure...una història musical sense paraules on els poders fàctics ens guiaven, marcaven i frustraven el nostre destí, amb un llenguatge corporal propi i explorant el joc i el drama de la màscara, des de la màscara inexpressiva que tapa i amaga, passant per les màscares populars carnavalesques, fins als capgrossos. L'encert va ser treure aquests elements del seu espai natural i amb una altra mirada posar-los amb la màgia i la lluminositat de l'espai escènic.

(4) A l'entrevista que varem mantenir el 31 d'abril de 2010 a La Vinya Joan Font explicava

(5) Entrevista a Rosa Cardona actual propietària de el Ingenio, 17 de febrer de 2010

(6) Entrevista a Agustín, treballador i constructor de màscares a el Ingenio el 17 de febrer de 2010

(7) el sol de Comediants, risueño y engreído, es conocido y reconocido por donde pasa. Tiene más años que ellos mismos ya que lo sacaron de la tradicional tienda de trastos festivos llamada "El Ingenio", donde ha habido siempre magníficos artesanos del cartón-piedra.

(Castells i Altirriba, J: *Entre la mitología, las leyendas y los astros Comediants 15 anys*. Cuadernos el Público. 27 [1987] p. 55)

(8) Un vestuario impresionante, sobre todo las máscaras, muy eficaz. Sàtira de signo pacifista. De lo más interesante del festival. Escriu el 1966 Jaume Vidal, informant del festival de Nancy a *Primer Acto* 98/1968.

(9) ya en 1966, el Bread and Puppet montaba *Chicken Little*, un espectáculo cuyas máscaras y marionetas, de todas clases y tamaños, eran confeccionadas por doscientos niños del Bronx y de Harlem. Parla de fins educatius i enllaça amb Moros y Cristians que se representaria por plazas y pueblos de Catalunya y donde el público construía cada vez los muñecos y máscaras de la representación. Y tampoco es casual que unas palabras de Frank Jotterand dedicara posteriormente a al Bread and Puppet parezcan hoy una descripción exacta de la trayectoria y estilo de trabajo del grupo de Canet. Después de *Chicken Little*, el periodista de "La Gazette Littéraire" recordaba que "cada año le he encontrado (a Peter Schumann) inventando nuevas leyendas o transformando antiguos espectáculos, en un movimiento de intercambios continuos que hacen pasar a las grandes marionetas de una a otra obra, o que, inclusive, cambia la naturaleza misma de las obras" (Benach, Joan- Anton. *Crònica de una fascinant transgressió. Comediants 15 anys*. Cuadernos el Público. 27 [1987] p. 11)

(10) en junio el Bread and Puppet efectúa diversas actuaciones de calle —en octubre del 78 el grupo americano volverá para actuar en Barcelona. (Benach, Joan- Anton. *Crònica de una fascinant transgressió. Comediants 15 anys*. Cuadernos el Público. 27 [1987] p. 12)

(11) Los espectáculos de Bread and Puppet son desde el principio, y seguiran siéndolo, espectáculos totales, y sin embargo, pobres, sin afectación, inmediatos, bruscos violentos. (Marco de Marinis: *El nuevo teatro (1947-1970)* p. 74)

(12) Cuando se hallan ya muy lejos aquellas sugestivas provocaciones callejeras del Gran Magic Circus, ceñidos otros espléndidos trabajos de animación (Odin, Footsbarn, La Cubana...) a una arquitectura convencional de pasacalle o de "plató" al aire libre, no creo que hoy por hoy exista en Europa una compañía que, como Comediants, se revele tan experta en: a) una urbanización dramática en la que el público es la multitud, y b) en el logro de una calidad del objeto, del disfraz y de la interpretación, capaz de ser apreciada, simultáneamente,

por el espectador individual y por la muchedumbre. (Benach, Joan- Anton. *Crónica de una fascinante transgresión. Comediants 15 anys*. Cuadernos el Público. 27 [1987] p. 20

Visonat el DVD el Llibre de les bèsties de Comediants.

7.1. ELS JOGLARS: MIM I MÀSCARA

Els Joglars des dels seus inicis havien utilitzat màscares, a les quals havien donat rols que ens faran reflexionar des dels molts punts de vista diferents, donat el creixement i evolució que la companyia va protagonitzar al llarg de tota la seva existència. De bon començament van utilitzar la màscara per uniformitzar i potenciar el treball corporal en els espectacles de mim, per jugar diferents estaments socials, com per exemple: caricaturitzant el poder per contrast amb el poble a *Àlies Serrallonga* (1974); per representar éssers sobrenaturals de la mitologia grega a *L'Odissea* (1979); per acostar-se a tradicions de teatre amb màscares com ara *la commedia dell'arte a la Torna* (1977); per engrandir el costat animal de la natura humana, per tractar temes de la vida quotidiana des d'una dimensió grotesca a *Cruel Urbis* (1971). En definitiva, per qüestions d'estètica, de dramaturgia i cuidant sempre el principi filosòfic que el teatre sigui un art el més viu possible. (1).

Quan els Joglars va néixer, el 1961, a Europa portaven mig segle de nous propòsits en les metodologies d'interpretació, un panorama d'exaltació dels treballs de creació, la màscara, la improvisació i els llenguatges del cos; tot molt proper al que seran els Joglars. Van néixer sota el paraigua d'una entitat, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que va fer sobreixir a l'Espanya franquista, un teatre culte, literari, universitari, burgès i catalanista que defensava amb gran rigor el fet teatral i la llengua catalana, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, mirava Europa i s'orientava el 1955, en el Teatre Le Gremier de Toulouse. Amb els vuit anys d'existència van fer 87 estrenes, exposicions, cursets de formació, teatre infantil, teatre experimental, i serveis als grups de teatre amateur de Catalunya. Van representar molts autors catalans novells: Espriu, Pedroló, Brossa, M^a Aurèlia Capmany, etc. i autors habituals a les cartelleres occidentals: Anouilh, Brecht, Claudel, Dürrenmatt, Giraudoux, Ionesco, Shaw, Strindberg, Chejov, traduïts al català. L'Agrupació Dramàtica de Barcelona va haver de tancar per ordre governativa, el 1963, arran de la presentació de l'obra de B. Brecht *L'òpera de tres rals*. Amb tot aquest historial en defensa d'un teatre literari al seu recer hi van néixer propostes d'orientacions diferents com el Teatre Viu (1956) i Els Joglars, aquests van formar part de la secció de pantomima de l'agrupació. L'interès per la millora dels nivells dels actors de l'Agrupació va portar a l'octubre de 1961 a l'organització d'un curset amb el mim xilè, Italo Riccardi, deixeble d'Étienne Decroux. (2) Allí van coincidir: Albert Boadella del grup Arlequí

(relacionat amb les activitats lúdiques del moviment escolta i que composaven esquetxos teatrals al voltant del foc de camp) i Carlota Soldevila (actriu de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona). Arran d'aquest interès pel mim van conèixer l'Anton Font (que havia estudiat en aquells moments mim a París i que tenia una companyia anomenada el Joglar vinculada a l'escola Laietània, de tendència catòlica progressista), tots tres van fundar el 12 de desembre de 1961 la companyia Els Joglars. Els primers acords que van prendre, es troben escrits en un paper que com diu l'Anton Font: "No en varen fer fotocòpies per no escampar el que podia ser una pista per la censura". En aquest full expressaven els seus ideals davant la formació de la companyia: hi hauria igualtat de decisió de tots, a escena treballarien idees pròpies i no textos d'autors aliens, si sortís alguna proposta des de la literatura fer-la al seu aire, només farien mim, tot ho farien per transmetre inquietud social i política i combatre la dictadura. El director seria l'Anton Font, les Relacions Públiques les portaria la Carlota Soldevila i el director d'estil seria l'Albert Boadella. (3) Els Joglars, doncs, neixen en un primer moment amb influències del mim que es feia a França i sumant les classes que van rebre d'Italo Riccardi, amb qui a més van fer un espectacle format per diferents esquetxos de mim clàssic, una proposta de petit format que els va fer ser perfeccionistes i aplicats amb la tècnica. La història comença amb una banda de mims i sota el paraigua de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

La formació de teatre a Catalunya era molt deficitària, Albert Boadella vivia un profund desencantament del teatre convencional. Havia fet diferents tastets, del seu pas com alumne de l'Institut del Teatre en té un record que fa més ferum de càmfora que de reflex, per dir que les formes del s. XIX continuaven com a metodologies, que tot i que la institució del teatre català s'havia separat el 1913 del Liceo Filharmónico-Dramático de Isabel II, inaugurat el 1838, les disciplines que s'ensenyaven eren resclosides i estancades en la manera de declamar i interpretar i que els aires de la França més avançada en els sistemes d'interpretació no tenien entrada, cap senyal de permeabilitat, costava que penetressin les noves formes d'ensenyar teatre al seu país més veí. (4) Albert Boadella va provar sort a França on va entrar a l'Escola Nacional d'Estrasburg que per molt que pogués estar més bé tècnicament que l'Institut, li resultava literària i teòrica; bàsicament per les maneres que s'ensenyaven els impulsos i que fins i tot els acrobàtics havien d'anar justificat per paraules, xerrameca i exhibició de

professor conferenciant (5). Va ser un recercador infatigable de l'art de Talia i la seva set de coneixement cap a aquest medi expressiu li va fer buscar referents en altres oficis artesans, però també a la zoologia i la música, el seu principal aliat. Tenia una antena a Europa però també hi havia molta autocrítica, sentit comú i acumulació de riquesa que ell mateix amb la cia havia trobat i generat. L'equip del començament s'ha regenerat i canviat multiplicat moltíssimes vegades però ell s'hi ha mantingut com a pal de paller.

Els Joglars parteixen del mim clàssic, del silenci, fent mimodrames i més endavant evolucionen cap a un teatre gestual, de personatges i situacions, principalment de crítica social i des del 1977 introdueixen el text, fins llavors havien treballat amb sons, onomatopeies i paraules. (6)

Albert Boadella demostrava una set d'aprendre molt important, ho va intentar per diferents bandes i era crític i això li fa ser cautelós i posar sobre l'escena petites dosis de continguts que anirà analitzant i complicant a mesura que va fent creacions. No anomena enlloc el seu aprenentatge amb màscares però en canvi serà algú que les utilitzarà des del començament en els seus espectacles.



Primera època 1962-1967. Els Joglars

A la primera etapa de la companyia feien un treball d'escola, copiant els treballs dels mims francesos: Étienne Decroux i Marcel Marceau. Calcant la tècnica van anar trobant el seu estil propi fins que el 1966 comencen a sorgir números fruit de la improvisació. Al començament treballaven intensament la tècnica del cos. El seu primer espectacle aplegava dos mimo drames d'uns

quinze minuts de durada cadascun inspirats en el cinema mut dels anys vint. Quan treballaven el mim utilitzaven a vegades la màscara i en alguns números de pantomima la cara emblanquinada per donar més llum amb la distància en què els veia l'espectador, la funció era de neutralitzar les faccions tot reforçant el gest que explica, els ulls que guien i la cara que opina, proper al mim d'Anton Font i M. Marceau i amb la uniformitat de les malles negres al cos i amagant així la personalitat de cada actor.

El 1967 van participar al festival Internacional de Zurich, va ser un moment clau per a la companyia: actuar a fora, conviure amb els més importants mims europeus: Dimitri, Pierre Byland, Yves Lebreton... Les seves propostes van tenir bona acceptació i a la tornada del festival decideixen convertir-se en professionals. El grup es va reduir en nombre i van quedar amb un sol director, Albert Boadella.

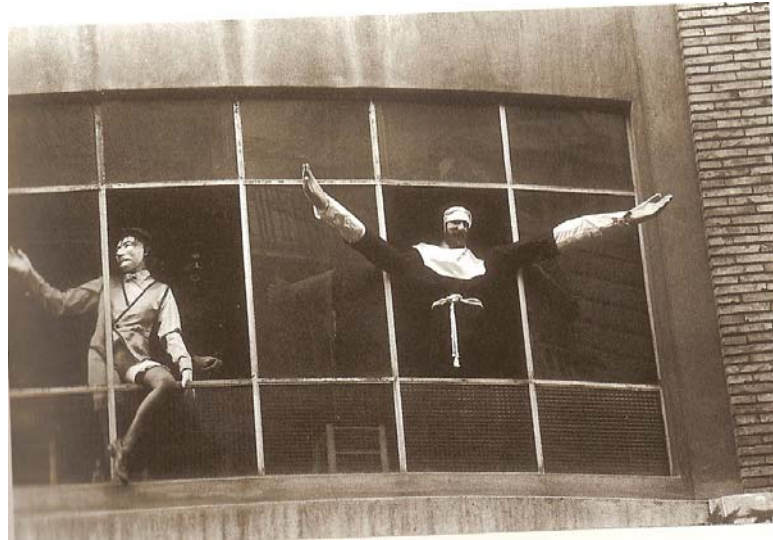


El diari. Els Joglars 1968

A partir de 1969, i arran de l'obra *El diari*, fan un trencament del silenci amb sons i paraules enregistrades, deixen els mimo drames per fer una línia argumental. Uns petits plafons simulaven un diari i així donaven els titulars dels esquetxos que estaven jugant, tots improvisats a partir de les diferents seccions dels diaris. (7) El maquillatge va prendre un costat clownesc amb línies que ressaltaven ulls i boca, el director, Albert Boadella, considerava aquest maquillatge una màscara. (8)

A *El joc*, hi havia mim, però ja no hi havia malles ni les cares blanques, les màscares i el mim es concentraven en les escenes del paradís on feien sortir

Déu. (9) Després d'aquesta representació tanquen l'etapa del mim i comencen a fer teatre.



Locals del C. Aribau. Assaig *Cruel Ubris*. Els Joglars. 1971

El 1969 lloguen un local al c. Aribau de Barcelona on creen una escola de teatre "Estudis nous de teatre", hi assajaven als matins i a les tardes es dedicaven a impartir classes a un grup de 40 alumnes. L'escola era un punt de trobada amb altres actors i actrius inconformistes i amb set de coneixement. Albert Vidal, Josep Montanyès, Josep Anton Codina, Joan Font figuren entre els "teatreros" que es passejaven per aquell local. Tot el material de què disposava l'escola era: un matalàs, un piano i màscares de El Ingenio. (10)



Cruel Ubris. Els Joglars. 1971

El 1971 és el torn de *Cruel Ubris*, un tipus de sarsuela sobre la tragèdia d'Edip d'un to burlesc. Les històries s'entrellaçaven com en un vodevil, hi havia molts personatges i moltes situacions. Era un exercici d'autèntic *fregolisme* es feien servir fins a 230 objectes a escena. Compartien l'obra l'actuació realista, el pallasso, personatges amb màscares senceres, d'altres amb ½ màscares grotesques. Lluny quedava la simplicitat dels escenaris, aquest espectacle era autènticament barroc. La paraula hi començava a ser present, era sintètica, amb un mínim vocabulari que s'anava repetint. Els temes eren els de sempre: la hipocresia social, la violència policíaca, el sexe tabú, la religió... Montserrat Torres hi va fer una bona feina plàstica i la darrera com a actriu. (11)



Àlies Serrallonga. Els Joglars. 1974

El 1974 estrenen *Àlies Serrallonga*. Era la primera vegada que una obra girava al voltant d'un personatge històric, amb un gran to humorístic i fent una recerca de teatre documental per a la creació de l'espectacle. Els personatges de l'obra eren la cort dels Àustries i la pagesia de les Guillaries. Per diferenciar aquestes dues tipologies utilitzaven mitges màscares pels personatges de la Cort, un poder de tall molt còmic; i en canvi la pagesia actuava amb la cara neta, sense màscara i les seves escenes eren realistes i d'una intensitat emocional molt gran.

Els contrastos es van succeint entre les obres així com els personatges que en cada una d'elles participaven: àustries/ pagesia a *Àlies Serrallonga*, reporters/*laetius* a *Laetius*. La companyia ha anat canviant de format però

sobretot el seu director, l'Albert Boadella ha anat prenent notes de cada una de les troballes, encerts i desencerts en les seves posades en escena; ha deixat d'actuar per estar al capdavant de la producció, amenitzant les improvisacions i teixint les cada vegada més riques dramatúrgies. (12) Endarrere queda el mim quan arriben a la utilització de màscares tipus la *commedia dell'arte* a *La Torna* que tot seguit serà extensament analitzat.

7.2. LA TORNA: COMMEDIA DELL'ARTE

Fins aquí, els espectacles de màscares analitzats estaven més a prop de les bèsties, a partir d'ara l'estudi es concentrarà en un dels territoris dramàtics en els quals la màscara ha estat una clara protagonista, la *commedia dell'arte*. Amb tot, tant a la *commedia dell'arte* com a *la Torna* les bèsties hi eren presents. Per una banda els tipus que configuraven les màscares de la *commedia dell'arte* estaven tots inspirats en animals i en *casa cuartel* de la guàrdia civil, la primera escena de l'espectacle, es recreava l'espai d'un galliner i es tractava als vigilants de l'ordre de gallines.



La Torna. Els Joglars. 1977

LA TORNA comèdia de màscares. Aquest títol és el que apareix en el primer volum que recull obres de la companyia Els Joglars en l'edició de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. El que primer sorprèn és que bategin per primera vegada una de les seves obres com a comèdia de màscares si fins aleshores les havien utilitzat des d'estils diferents en totes les seves produccions, excepte en l'obra *Mary d'ous* de 1972. *La Torna* (1977)

seria, doncs, la comèdia de màscares per excel·lència de la companyia Els Joglars. (13) De la qual en feia clara referència la mateixa companyia en el moment de la creació de l'espectacle. (14)

Quines símptomes es podrien identificar o traduir com a característics de *commedia dell'arte* a *La Torna*? La dramatúrgia, les màscares grotesques, la simplicitat de l'espai i l'estilització de la veu eren alguns dels elements que s'identificaven amb la *commedia dell'arte* segons reflecteix Albert Boadella en les seves memòries (15) i en les converses que es recullen en el llibre *Els Joglars Espais* mantingudes amb Joan Abellan de les relacions que es van establir entre *La torna* i la *commedia dell'arte*. (16)

Per una companyia que havia partit del teatre gestual tenia una certa lògica que no fessin les transcripcions dels seus textos, però que *La Torna* sigui la seva primera obra de text, consultable i publicada, és un fet sorprenent alhora que contradictori per un espectacle que s'havia emmarcat en l'estil de la *commedia dell'arte*, altrament dita *commedia all'improvviso*. La *commedia dell'arte* es basava en els opuscles populars, en composicions dels mateixos còmics; en aquest sentit segurament, els actors de *La Torna* també devien tenir les seves composicions, els seus *zibaldone* on recollien el fruit de les seves improvisacions que després abocarien a la dramatúrgia que ha estat transcrita. El que sobta és que l'obra que sortia de l'adorat mètode de l'improvisació pel director Albert Boadella, un mètode tan en simbiosi amb l'estil de la *commedia dell'arte*, tanqui com si de literatura dramàtica es tractés, amb diàlegs i fins i tot acotacions dels personatges en la seva transcripció textual. A la *commedia italiana*, els diàlegs dels còmics es barrejaven amb tirades espontànies, composicions mímiques, cançons, danses i acrobàcies i el que ha arribat fins als nostres dies no són textos teatrals sinó gravats, quadres, frescos i els canemàs. És a dir imatges de les representacions així com alguns diàlegs però principalment reculls dels guions o trames escrites; una mena de croquis, dels quals se'n podia desprendre l'espectacle a través de la inventiva personal i espontània dels actors, però mai el text total amb els diàlegs i les acotacions dels personatges tancats . Es conserven molts reculls de canemàs, alguns varen ser escrits abans i altres després de l'espectacle, però en tot cas no tenen un valor literari i es presenten com el germen de tota una literatura teatral oberta a l'ofici d'actor, on a cada pàgina apareix la paraula *lazzi*, que vol dir la sèrie de gags i les accions que podia posar entremig de la trama l'actor, perquè a la dita

commedia dell'arte o comèdia d'actor és difícil reconstruir tot el seu ofici i manera de fer en el seu art total de l'interpretació mitjançant el text escrit.

La Torna es va treballar des de l'improvisació, les situacions que es plantejaven per a aquestes s'entroncaven a les maneres igual que un canemàs. Una vegada els personatges estaven dibuixats, en *commedia dell'arte* es parla dels tipus, aquests es posen en situacions dramàtiques on la urgència per aconseguir qualsevol cosa és el màxim objectiu. Els tipus enfrontats amb els contratipus. Ells que es documenten no pretenen fer una obra de tipus històric sobre la persona i la època sinó que per encarrilar-se en aquesta urgència típica dels caràcters de la *commedia dell'arte* la troben en la situació concreta de l'acte, s'agafen a la visió, al punt de vista que tenia el protagonista del seu judici i de l'execució. El mètode d'improvisació ha de tenir les seves acotacions si no es podria convertir en una metodologia creixent en exercicis i en entrenament, com ja havien fet anteriorment, però sense capacitat d'acotar-se a una dramatúrgia que tan important és a l'hora de lligar el conjunt de les escenes amb trenta-un personatges, sis femenins i vint-i-dos de masculins, trenta màscares i només un personatge sense, es tracta del protagonista, *Heinz Chez*, que ho viurà tot a cara descoberta; al seu voltant es muntava tot l'esperpent dels poders militars i judicials. En canvi, la sinopsis argumental que van presentar per a la censura, que acompanyava el text de *La Torna*, i que va ser autoritzat per tots els públics i segellat per la censura el 6 setembre 1977 tenia més semblances a un canemàs:

Disparo a oscuras.

Los guardias reciben mientras duermen, un telefonazo. Alguien ha cometido un asesinato en un bar. Se desplazan todos al bar en un gran enredo de gentes, clientes, periodistas, etc.

Se detiene a un vagabundo que después resulta ser el novio de la camarera del bar. Por fin, después de una divertida escena entre un juez y su ayudante, traen al verdadero culpable, un extranjero con el que no hay manera de entenderse si no es a través de la mímica, con sus correspondientes enredos. Volvemos de nuevo al bar, donde el dueño, la camarera y su novio reproducen completamente borrachos el asesinato hasta que se quedan dormidos en el suelo.

El extranjero es interrogado siempre con el correspondiente lío. Se termina por imputarle también otro intento de asesinato de un mudo que le acusa de ser el responsable de su mudez.

Dentro de la cárcel les visitan su abogado defensor, que va siempre dormido, y un psiquiatra que está completamente loco.

Al mismo tiempo, los verdugos comienzan a limpiar sus aparatos y los prueban con sus hijos, verdaderos demonios que solo hacen desastres.

En la cárcel el extranjero se comunica con el preso de al lado y a través de un lenguaje codificado rememoran sus andanzas.

El juicio se hace detrás de una cortina donde, a pesar de las órdenes estrictas que tiene el portero de que no se pase nadie, se le cuela todo el mundo a través de la cortina, negros, viejos, periodistas, etc.

Durante la deliberación se le pide al portero que les traiga la comida; mientras tanto, a causa del vino, los jueces se ponen alegres, dictan sentencia y se duermen mientras el ayudante se queda solo copiándola.

Amb aquest ordre d'escenes extreïtes del llibre de Joan Abellan *Els Joglars Espais* podem conèixer l'esquema de l'obra, quins són els personatges, les situacions i l'acció dramàtica que fa avançar la trama; és el canemàs, la partitura que orienta els actors improvisadors.

Quan el 4 de març del 2009 Carlo Boso feia una xerrada a l'Escola Superior d'Art Dramàtic, a la seu del Centre del Vallès de L'Institut del Teatre dins el cicle *Conversa amb professionals*, deia que a la *commedia dell'arte* l'actor tenia una missió i no una professió. Aquesta semblaria una sentència que Albert Boadella hauria fet seva en muntar *La Torna*, ja que arran d'haver llegit a la portada del diari sensacionalista *El caso* un dia de 1973 la paraula EJECTADOS, amb fotografies de dos individus: un, Salvador Puig Antich - un líder polític- i l'altre Heinz Chez -un comediant de carrer. De l'impacte que la notícia li va ocasionar en va sortir l'espectacle, un homenatge a aquest individu anònim i a tots els còmics ambulants. (17)

Qui era en realitat Heinz Chez? Els seus pares havien mort durant la guerra quan ell tenia 5 anys i va passar la infantesa internat en un camp alemany. Solitari, un dia va disparar un guàrdia civil en un càmping de la província de Tarragona.

Seguint la metodologia de teatre document que ja havien iniciat a *Àlies Serrallonga*, inicien la recerca del personatge real, Heinz Chez, les causes de la seva mort; va ser executat com a delinqüent comú el mateix dia que Salvador Puig Antich, una víctima política del franquisme, el 1973, encara en època de repressió franquista. Les maneres en què va ser mort desvetlla

l'interès de tractar-ne els fets. I es varen posar a investigar i es varen documentar sobre la persona a qui varen convertir en personatge.

No és una calc a la *commedia dell'arte* és una recreació del gènere. A *La Torna*, igual que a la *commedia dell'arte*, els actors feien una creació col·lectiva a l'estil de la companyia, a partir d'un canemàs que no havia estat escrit prèviament per un autor.

El tema dramàtic en el qual s'inspiraven l'agafaven des de l'òptica còmica. Els actors interpretaven sense psicologia, amb energia, decisió, hi havia un plus de generositat i un punt lúdic, sobretot perquè posar-se una màscara evidència el jugar a ser un altre, és com tenir la carcassa del personatge i l'actor li ha de posar el seu cos modificat pels condicionants que et proposa la màscara. Posar-se la màscara es feia a la vista de l'espectador, igual que en l'*Arlecchino* dirigit per Strehler; així es treia psicologia al caràcter, posar-se la màscara i entrar a escena era una qüestió de segons, els objectius havien de ser clars i presents, sempre però fent avançar la trama, dins una dramaturgia lineal, amb una exposició dels fets d'una forma satírica. També tenien en comú *La Torna* i la *commedia dell'arte*, la proximitat i coneixement de la trama que tenia l'espectador per les referències a l'actualitat del moment, així sabent què li explicarien però no el com li explicarien podia reconèixer la situació, sentir-la propera, identificar cada màscara amb personatges reals.



La Torna de la torna. Els Joglars. 2005

En el cas de *La Torna* el corpus de màscares s'inspiraven en els estaments militars i judicials. La guàrdia civil i tots els esgraons de les forces de l'ordre

hi eren representats sota un dels caràcters de la *commedia dell'arte*: *Il Capitano*. El capità està relacionat amb el *Miles Gloriosus* o soldat fanfarró de la comèdia de Plaute i inspirat en els “bravos” espanyols quan aquest país dominava sobre el mediterrani. La màscara del capità expressa la rebel·lió moral de les poblacions italianes contra el seguit de guerres que havien fet malbé la pàtria, que havien empobrit la civilització renaixentista; demostra la burla envers el militar espanyol. És l'encarnació a tot arreu i de tots els temps del fanfarró que sembla el terror, inspira grans amors i es mor de por; porta al damunt una gran espasa que l'ajudava a mostrar la seva imponent presència així com per contrast la seva ridícula covardia; característica de la comicitat del personatge. Entre totes les màscares, el Capità és la més tocada pel ridícul, sense pietat. A *La Torna* l'estament militar recorda aquest caràcter, sobretot a l'escena VIII, en el moment de la detenció de Sánchez, González, un guàrdia civil, explica els fets de la detenció al Sr. Jutge. La fatxenderia que desprèn amb posada en escena inclosa; repartint rols a tots els que l'escolten, amb efectes especials sonors per explicar com ha detingut la víctima és un símil amb les bravures del capità. Crea l'expectativa de ser el més valent i irresistible però amb l'arribada d'un informe es desmenteix del tot allò que acaba de dir, havia ensarronat els seus superiors, no sap com salvar-se de la situació i ha d'acabar marxant amb la cua entre cames.

És aquesta representació dels seus pols més contraris i contradictoris que el fa un personatge còmic i així es jugava en aquesta escena de *La Torna*.

L'estilització de la veu a *La Torna* era més propera als titelles, estrafeta, extravertida, la realitat era tan forta que només es podia sentir des de l'exageració. Moltes escenes eren extretes de la mateixa realitat de la situació i és per això que no podien caure en fer-les de forma realistes. Com a la *commedia dell'arte*, la comicitat s'havia de recolzar en la tragèdia dels personatges. Hi havia també algunes escenes curtes com *lazzis*, troballes còmiques per resoldre situacions d'una gran bogeria, en les quals es sumaven les dosis d'alcohol que prenién responsables i autoritats competents. Alcohol que ens podria fer recordar de l'abeuratge que sovint *Pantalone*, vell xaruc i garrepa, demanava al seu criat *Arlecchino* que li anés a buscar per tal de poder encarar les seves obligacions, gairebé sempre fins amorosos que encobrien abusos econòmics.

La pantomima és un altre dels recursos que s'utilitzava a la *commedia dell'arte*, com a *La Torna*, aquest recurs de teatralitat en el qual la

comunicació verbal no és suficient, les circumstàncies s'evidencia entre personatges de nacionalitats diferents.

A l'escena XIV, la del consell de guerra, un amo explica al seu criat que es quedi a l'entrada i no deixi entrar ningú, típica situació entre Pantalone i Puccinella (un criat), un encadenat d'entrebancs comparables als *lazzi* fan que l'entrada al consell de guerra sigui un lloc on confluiran tots els personatges que s'espavilen en fer una *trufa* (engany) al porter per poder-hi entrar.

Altres similituds que són trets còmics: quan hi ha personatges que confonen la identitat de l'altre i porten al divertiment del públic ja que aquest és coneixedor de l'error que s'està produint, entrades i sortides molt ràpides. Tothom fa feina per un altre, diferents estament socials, tots objectius que s'entrecreuen, persecucions, clients borratxos del bar intentant jugar a l'assassinat i reproduint-lo, etc. Personatges sense psicologia, ni passat, decideixen amb canvis ràpids de pensament que porten a les escenes una dinàmica lleugera, negre o blanc mai hi ha un però, són directes i actuen a favor o en contra mai buscant consens, estar amb ells o anar-hi en contra. Només amb sis actors feien més d'una trentena de personatges.

La Torna es va treballar des de l'improvisació, les situacions que es plantejaven s'entroncaven a la manera d'un canemàs. Una vegada els personatges estaven dibuixats, en *commedia dell'arte* es parla dels tipus, aquests es posen en situacions dramàtiques i la urgència per aconseguir qualsevol cosa és el màxim objectiu. Els tipus enfrontats amb els contratipus. Ells que es documenten no pretenen fer una obra de tipus històric sobre la persona i l'època sinó que per encarrillar-se en aquesta urgència típica dels caràcters de la *commedia dell'arte* la troben en la situació concreta de l'acte, s'agafen a la visió, al punt de vista que tenia el protagonista del seu judici i de l'execució. El mètode d'improvisació ha de tenir les seves acotacions si no es podria convertir en una metodologia creixent en exercicis i en entrenament, com ja havien fet anteriorment, però sense capacitat d'acotar-se a una dramaturgia que tan important és a l'hora de lligar el conjunt de les escenes amb trenta-un personatges, sis femenins i vint-i-dos de masculins, trenta màscares i només un personatge sense, es tracta del protagonista, *Heinz Chez*, que ho viurà tot a cara descoberta; al seu voltant es muntava tot l'esperpent dels poders militars i judicials. Les màscares en general són poc carregades de trets facials, són estilitzacions més aviat grotesques d'aquests, amb de línies marcades i definides en les formes del front i les

celles i en la línia vertical per a la forma del nas, la manera com acaben el llavi superior accentua les galtes, el poder de la seva galta. S'havia encarregat de la seva confecció Abdó Martí. Totes les màscares eren de color blanc brut.

Actuar amb màscara demana una estilització en la composició física i tota una manera d'estar a l'espai escènic on s'ha d'haver treballat els plans de la màscara i entrenat la reacció i l'acció des de la màscara com a motor amb un entrenament basat en la mobilitat des del coll amb impulsos que ressegueixen moviments del coll que fan dibuixar a la màscara línies que després són sostingudes per actituds corporals; desplaçaments del coll que podrien inspirar-se en el seguiment que pot tenir el nas de la màscara de totes les arestes d'un diamant o bé de les línies de la bandera de la Gran Bretanya amb totes les seves posicions que fan que el cos de l'actor treballi la geometria de l'emoció.

Era una obra amb mitges màscares, la part de la boca quedava lliure i per tant aquí el text i és un aliat, les mitges màscares obliguen a l'actor no només a conèixer com s'expressa el personatge corporalment sinó també utilitzant la veu i per tant el text. Un text que ells van elaborar amb les improvisacions, lluny quedaven el 1977 amb els espectacles de silenci, amb onomatopeies i paraules enregistrades o bé utilitzades repetidament.

A la comèdia li posaven els personatges: en el seu comportament es pot veure la crítica que feien del sistema, desautoritzant les capacitats que tenien les autoritats que exercien llocs de poder, a través de diferents anècdotes anaven mostrant el costat repugnant i miserable; la manera bruta d'intervenir i en com fan acabar els fets de forma lamentable. Situacions on es retrata les activitats dels personatges i la manera en què feien aquestes activitats.

7.3. REFERÈNCIES A LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Quines referències podien tenir Els Joglars i Albert Boadella de la *commedia dell'arte*? Les referències que podia tenir sobre les peces escrites, tipus els canemàs podien ser de la cèlebre obra de Maurice Sand: *Masques et bouffons* (1856) on si troben les recopilacions fetes als s. XVII i XVIII per alguns dels actors o bé estudiosos com: Placido Adriani, Biancolelli, Flaminio Scala, Luigi Fasso, Luigi Riccoboni, Basilio Locatelli.

Una altra referència a la *commedia dell'arte* que el director de Els Joglars podia tenir: el Piccolo Teatro di Milano que va actuar el 1967 al teatre Romea de Barcelona amb el muntatge *Arlecchino, servitore di due padroni* de Carlo Goldoni i direcció de Giorgio Strehler. Albert Boadella el podia haver vist al Teatre Romea de Barcelona, el 1967, anys abans de dirigir *La Torna*. (18)

Strehler va fer una reelaboració de la tradició de la *commedia dell'arte*, va muntar aquest espectacle el 1947, acabada la Segona Guerra Mundial, volent contribuir a la refeta cultural del seu país amb un autor nacional, a partir d'aquí, i amb l'interès que també li despertaven les proclames de Copeau sobre la màscara, va recrear en la literatura dramàtica de Goldoni una manera de fer teatre amb màscares, va voler recuperar una tradició que s'havia quedat oblidada feia més d'un segle, fins i tot al país on havia nascut, Itàlia. Naturalment no va treballar a partir d'un canemàs sinó que de manera contradictòria va dirigir un espectacle de *commedia dell'arte* a partir d'un text escrit per un autor que va renegar dels còmics improvisadors al mateix temps que en va aprofitar alguns dels tipus així com trames i altres recursos. La diferència amb *La Torna* seria que si bé aquesta va ser improvisada pels seus actors i després transcrita, a *Arlecchino, servitore di due padroni* el text va arribar als actors bo i fet, la tasca va ser la d'incorporar-hi la informació que sobre *commedia dell'arte* tenien i es podia ajustar a la mida de l'autor.

Per a la companyia del Piccolo Teatro di Milano la recerca no va ser improvisar sobre un canemàs sinó desxifrar els personatges de l'obra de Goldoni dins els paràmetres que es coneixien de les màscares i a partir d'aquí aprendre a jugar-les a la manera de la *commedia dell'arte*. Interès que estava estès doncs Gianfranco de Bosio s'esforçava a trobar els secrets de la fabricació de les màscares de cuir a partir de testimonis escrits, havia estat alumne a "Éducation par le jeu dramatique" (EPJD) on donava classes d'expressió corporal Jacques Lecoq a qui va convidar a Itàlia tres mesos i aquest s'hi va quedar vuit anys treballant a la Univeristat de Pàdua, al Piccolo i descobrint la *commedia dell'arte*. (19) A Pàdua va conèixer Amleto Sartori, l'escultor, al qual va presentar a Strehler, i aquest, li va encarregar de fer les màscares de l'espectacle. Marcello Moretti va ser el primer Arlecchino i no es volia posar màscara perquè necessitava un camp de visió més ample que el que aquesta li donava, sinó, havia de reduir les acrobàcies, així que va decidir obrir més el forat dels ulls de la màscara que li proposaven, d'aquesta manera va néixer la màscara d'arlequí gat. A partir de la posada en escena de 1952 va actuar amb màscara.



Màscara d'arlequí gat / *Arlecchino servitore di due padroni*. Amleto Sartori

Les vies d'interès obertes eren varies en aquest sol espectacle: Com fer les màscares de cuir? Quina havia de ser la composició dels tipus? Sartori buscava com fabricar les màscares, com fer que les tradicionals s'adaptessin al teatre modern. Però com trobarien el moviment i l'expressió adequada a cada màscara? Strehler juntament amb la companyia treballaven tot inspirant-se en la tradició i volent inscriure les seves recerques en el teatre del món contemporani. Jacques Lecoq, Darío Fo i el mateix Strehler passaven nits treballant per saber com havia d'intervenir el coll amb la màscara, quina havia de ser la inclinació del cap, com donar vida i llum a la màscara, i la veu quin timbre havia d'agafar? Quines entonacions li podien correspondre? Quin ritme havia d'adoptar? Els actors s'entrenaven per adquirir l'agilitat necessària per poder fer les cabrioles que veien en documents de l'època i poder entrar en els estats que els justificqués des de l'interior. (20)

Les experiències de Jacques Lecoq amb la màscara havien començat el 1945 a la Compagnie des Comédiens de Grenoble que dirigia Jean Dasté, qui havia set alumne i continuador de les troballes fetes a l'École du Vieux Colombier de Jacques Copeau. L'interès continuava i la transmissió de les experiències i dels coneixements s'anaven passant. Jacques Lecoq des de l'escola que va fundar el 1956 a París traspassava els seus coneixements als alumnes que vinguts de Catalunya i de tot arreu del món s'hi acostaven.

El Piccolo va presentar-se amb un magnífic, precís i certament sorprenent Arlequí, servidor de dos amos. Es va fer evident pels barcelonins que el bon teatre no havia de ser forçosament lent i solemne. Amb el Piccolo va arribar el ritme, la riquesa d'accions i la intel·ligència alegre que agrada a tothom. Amb aquestes paraules s'expressava Jordi Coca arrel de l'actuació a Barcelona de la companyia italiana (21)

Xavier Fàbregas per la seva banda parla del 1967 com l'any afortunat, perquè van visitar Barcelona diverses cines estrangeres entre les quals, el Piccolo Teatre de Milà, *Arlechino servitore di due padroni* de Carlo Goldoni, clàssic muntatge de Giorgio Strehler interpretat per: Ferruccio Soleri, Nico Pepe, Maria Gràcia Antonini, Bruno Langarini, Relda Ridoni, Franco Graziosi i Gianfranco Mauri però també: el Living Theater. (22)

Tot el que venia de fora era molt admirat i Albert Boadella tenia una antena a Europa, segurament havia vist i tenia referències d'aquestes companyies i dels seus espectacles, fins al punt d'haver-ne desgranat els elements d'interès que en algun moment, el podrien inspirar en el seu habitual estil d'aprenentatge constant i per la millora del seu art.

Altres referències a la *commedia dell'arte* es trobaven més properes, en experiències catalanes i concretament la que promocionava el teatre per a nois i noies, es tracta del cicle de "*Cavall Fort*", un cicle en el qual Els Joglars hi havien actuat, en alguns espectacles utilitzaven tímidament màscares:

- *El Metge a garrotades*. Adaptació lliure de la comèdia de Molière, per Francesc Nel-lo. Teatre Romea, el 12 de març de 1967, en el cicle de Teatre Infantil de "*Cavall Fort*". (23)

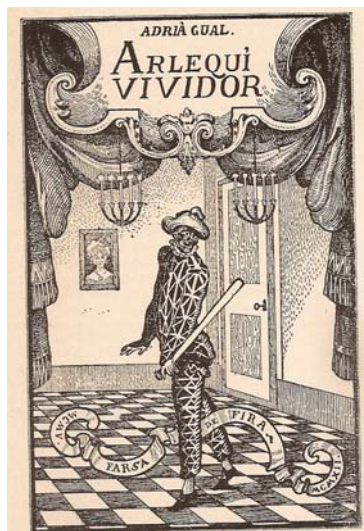
Notes del muntatge: tots els personatges, disfressats amb grans capes negres, màscares amb ulleres, barrets negres punxeguts...

- *La comèdia de l'olla*. Adaptació lliure de la comèdia de Plaute per Francesc Nel-lo. "Tots els personatges poden dur màscares" (24)
- De *la Comèdia de la guerra* de Goldoni que va dirigir Francesc Cruzate en la secció de teatre infantil del *Grup de Teatre Independent*, a la revista *Serra d'Or*, el 1968 Xavier Fàbregas escrivia: *des d'un punt de vista escènic constituí un experiment molt interessant i reeixit: servir-se de la commedia dell'arte mitjançant una tècnica de distanciament brechtia.*

Albert Boadella podia haver seguit la programació de companyies estrangers, la programació excepcional d'obres a Barcelona amb clares referències a una recreació a la *commedia dell'arte* però també havia participat en el cicle de teatre per a nois i noies de "*Cavall Fort*" i, podia tenir coneixement de les experiències dels seus companys d'ofici. Els Joglars en els inicis havien compartit aixopluc a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona amb el Teatre Viu que buscava en la *commedia dell'arte* les seves fonts d'expressió.

El Teatre Viu (1956-1962) va ser un grup fundat per Ricard Salvat i Miquel Porter, ells mateixos ho definien com una aventura teatral i en els seus manifestos deien: que el Teatre Viu pretenia donar al país un autèntic teatre experimental. Es van proposar ni més ni menys que vincular-se a les avantguardes històriques a través de la pantomima tot promovent alhora temàtiques socials i arquetipus. Buscaven un mètode d'entrenament actoral que amb les improvisacions millorés la interpretació d'aleshores, un model d'actor diferent. Es proposaven recuperar la improvisació de la *commedia dell'arte* i l'organització del sistema a *soggetto*. (25) Els fascinaven els creadors de teatre que havien utilitzat la *commedia dell'arte* com Copeau i d'altres que al llarg del s. XX van reivindicar el retorn al joc teatral.

Al segle XX la *commedia dell'arte* que s'havia revifat a Itàlia, segons deixava constància Jaume Melendres en la seva *Teoria Dramàtica*: "fets teatrals i escènics de 1931: els germans De Filippo recuperen les tècniques de la *commedia dell'arte*" també havia set font d'inspiració a Catalunya; el 1915 s'estrenava un taller a l'Institut del Teatre, llavors Escola Catalana d'Art Dramàtic: *Arlequí vividor* d'Adrià Gual, la pretensió era la de redescobrir el fenomen de la *commedia dell'arte* d'incalculable importància històrica. (26) *Arlequí vividor* era una farsa es podia considerar que estava escrita amb el patró de les improvisacions italianes de finals del segle XVI. (27)



A Catalunya l'interès per la *commedia dell'arte* havia tingut algunes manifestacions ja al principi del segle XX. *Arlequí vividor* va manllevar de la *commedia dell'arte* els arquetips, el Teatre Viu els arquetips i les

improvisacions i Els Joglars van fer una recreació utilitzant-la tal i com s'ha analitzat abans amb tot detall. Els dimonis de Comediants tenien la naturalesa tan entremaliada com els *zannis*, criats de la *commedia dell'arte*. Res ni ningú s'escapa de crear amb referències a actes dels seus avantpassats.

I com diu Darío Fo en el seu *Manual mínimo del actor*: “Yo nunca me atrevería a decir: “La Comedia nació ahí, ahí estuvo algo enferma... aquí se recuperó... y murió allá”. También porque, en lo que me concierne, la Comedia del Arte no murió nunca.” (Fo: 146)



NOTES A PEU DE PÀGINA:

(1) “Una part important de la recerca escènica d'Albert Boadella ha anat adreçada a trobar mecanismes que facin encara més viva l'experiència d'assistir a una representació.”
(Abellan, J. *Els Joglars. Espais* p. 13)

(2) Por fin, la irrupción en Barcelona del mimo chileno Italo riccardi supuso para el Bufón la circunstancia concluyente que imprimió un rumbo a una etapa caracterizada por las indecisiones ante el camino teatral a seguir.

“el curs del teatre Candilejas el formàvem una dotzena de participants, d'edats, procedència i ambicions completament diverses. Aviat, vaig comprovar que tots érem rebotats d'altres concepcions teatrals de les quals ens sentíem marginats; per això semblava un curs amb un alt component terapèutic, però no tan sols per la personalitat dels alumnes, sinó també pel professor. En Riccardi era un tipus pintoresc, animat per una obsessió teatral completament patològica, que derivava molt sovint en la confusió més absoluta entre la ficció i la realitat. De fet, era un boig en el sentit més literal del terme. Amb tot, aquesta és una opinió formada posteriorment, perquè en aquell moment em semblava l'única manera normal de prendre's el teatre. (Boadella, A. *Memòries d'un bufó* p. 139)

(3) segons ha explicat Anton Font la taula rodona De l'ADB al TNC. Amb Joan Castells, Anton Font i Joan M. Gual. Moderada per Mercè Saumell. A les III Jornades de debat sobre el repertori teatral català del dia 17 de març de 2010

(4) En entrar en aquella casa una mica desgavellada, però al mateix temps entranyable, tenies la impressió de retrocedir a l'època de la Sarah Bernard. Hi predominava una veneració necrofílica pel passat, i això es materialitzava, més enllà de les disciplines, sobretot en la manera d'ensenyar-les. (Boadella, A. *Memòries d'un bufó* p. 129)

(5) el professorat es passava una gran part del temps pontificant disquisicions a la salut de qualsevol banalitat i podies trobar-te fent els exercicis més violents, acompanyat per la inacabable xerrameca de l'intel·lectual de l'acrobàcia. (Boadella, A. *Memòries d'un bufó* p. 131)

(6) Passen d'infants a l'edat adulta barallant-se amb tothom: militars, capellans, polítics, intel·lectuals, caixers, Catalunya... diu Albert Boadella a: *Paseo por el Teatro Catalan (entre dos congresos) 1929-1985 Cuadernos del Público 4.*

(7) Glòria Rognoni a viatge iniciàtic a la utopia explica de el Diari: “ vam treballar molt i vam fer les primeres innovacions: una línia argumental, el diari. Trencar el silenci, fèiem sons i expressions. Introduir la paraula, encara que enregistrada. Escenografia: un plafó simulant el full d'un diari. Parts d'aquest plafó giraven i hi apareixien rètols o dibuixos al·lusius al que estàvem representant. Fins i tot en les cares blanques que encara conservàvem ens hi vam fer uns ulls i una boca molt grossos, esperpèntics.” (Abellan, J. *Els Joglars. Espais* p. 46)

(8) Parlant del resultat de l'espectacle El diari. Se había acabada la gestualidad del mimo clásico; en su lugar aparecía un expresinismo esperpéntico, subrayado por un maquillaje máscara del mismo estilo (Boadella, A. *Memòries d'un bufó* p. 162)

(9) El joc, els actors deixen la cara blanca i la malla i les canvien per una indumentària situada als antípoda. (...) Hi havia mim, encara, a El joc; i malles –en la història del paradís, on la gent ja es posa les mans al cap, per la gosadia de fer-hi sortir... Déu!- i també màscares.
(Abellan, J. *Els Joglars. Espais* p. 52)

(10) En el pis del carrer Aribau, premuts i sense més mitjans que un piano llogat, un matalàs acrobàtic i mitja dotzena de màscares, allò bategava a totes hores. (Boadella, A. *Memòries d'un bufó* p. 181)

(11) un treball absolutament impecable dels actors d'assumpció d'uns codis actorals que no havien treballat fins aleshores. La caricatura barroera; el treball amb màscara o sense, de vegades tocant el grotesc, d'altres el burlesc; la paròdia refinada de codis molt precisos com ara el dels pallasos; l'actuació realista, fins i tot, tot plegat va ser un treball teatral titànic d'una companyia irrepètible en una època també irrepètible. (Boadella, A. *Memòries d'un bufó* p. 57)

(12) En el capítol de les contrapartides, el defecte essencial es trobava en l'abús d'una qualitat: la màscara. Quan portaves mitja hora d'espectacle, aquell seguit de veus estrafetes començava

a cansar i, consegüentment, aplanava escenes que, aïllades, potser haurien posat la pell de gallina. (Model d'autocrítica exercit per Albert Boadella a la web de els Joglars consultada el 12 de juliol de 2010)

(13) Programa de mà: “no volem que sigui una tragèdia, sinó una gran comèdia de màscares, tal com devia ésser, en el fons, la visió de Heinz tant dels fets com de les persones que el voltaven, car hem de tenir en compte que desconeixia la llengua, els costums, les lleis i els ritus judicials de l'Estat espanyol”. (Racionero, Ll. I Bartomeus, A. *Mester de joglaria. Els Joglars 25 anys* p. 89)

(14) El text de “la torna” que va ser autoritzat per tots els públics i segellat per la censura el 6 setembre 1977. L'encapçalament del text aprovat deia: “Farsa y Pantomima de Máscaras en un acto, según estilo de la Comedia dell'Arte Italiana. Autor: Albert Boadella Oncins. Decorado único: una mesa utilizada en distintas posiciones y cuatro taburetes. Vestuario: pantalones, camisas, capas, gabardinas siempre en tonos blancos”. (Abellan, J *els Joglars. Espais* p 78)

(15) Màscares grotesques de commedia dell'arte conviuran amb indumentàries simplificades, potser guardant alguna relació amb la dels primitius zanni. (Boadella, A. *Memòries d'un bufó* p. 267)

(16) Es tractava d'una dramaturgia on constantment el “teatre” aturava l’“acció”: una dramaturgia pròpia de la *commedia dell'arte* (...) els actors utilitzaran una veu exageradament estrafeta, més a prop dels titelles que de l'exuberància verbal de la comèdia italiana. (...) Així, les mitges màscares clarament procedents de la *commedia dell'arte*, contrastades amb una indumentària desbullada de tota comicitat, més aviat simplificada, portada al terreny de l'al·lusió mínima molt genèrica, i amb una expressió oral desagradable i monòtona, duran la interpretació de La torna cap a un estil brillantment fosc. (...) Veia que allò era commedia dell'arte al cent per cent. Teníem dues possibilitats: fer convencionalment una tarima del tipus de la que havia fet el Piccolo Teatre de Milà amb l'Arlequino; era una possibilitat, però em semblava massa explícita. La taula era l'altra. La varem provar i varem veure que tenia moltes possibilitats (...) hi havia els penjadors per als vestuaris i les màscares que la gent es canviava a vista. Es tractava d'obtenir el màxim de credibilitat amb els mínims elements. Jo crec que per a l'espectador és molt important aquesta transformació. El principi de la màgia escènica: suggerir amb molt poca cosa. Així, l'espai de La torna ho potenciava al màxim. Mantenien molt la simplicitat del teatre de plaça amb les formes més pures, més precàries. Un senyor es posa una màscara i és un altre personatge. (Abellan, J *els Joglars. Espais* pp 78-82)

(17) Albert Boadella recuerda una **portada de El Caso con el titular "Ejecutados"** y dos fotografías. Una de Puig Antich (político) y otra de Heinz Chez, **un** polaco que había matado a un guardia civil. Recordó la sensación que tuvo cuando leyó el caso y, de golpe, se sintió responsable. Decidió rehacer la historia. **Heinz Chez, un delincuente común, era la torna de la ejecución de Puig Antich, para quitarle protagonismo.** A partir de ahí se monta un espectáculo de máscaras ya que se imagina a Heinz Chez en un mundo del que no conocía la lengua, los ritos ni las formas, únicamente se reconoce su propia cara todos los demás son un tenebroso juego de máscaras. (Racionero, Ll. I Bartomeus, A. *Mester de joglaria. Els Joglars 25 anys* pp. 90-94)

(18) Veia que allò era *commedia dell'arte* al cent per cent. Teníem dues possibilitats: fer convencionalment una tarima del tipus de la que havia fet el Piccolo Teatro de Milà amb l'Arlequino; era una possibilitat, però em semblava massa explícita. (Abellan, J *els Joglars. Espais* p. 82)

(19) Lecoq, J: *Le corps poétique* p. 17

(20) Aslan, O. *Le masque du rite au théâtre* pp. 173-180

(21) Coca, Jordi. *Qüestions de teatre*. p. 95

(22) Fàbregas, X. *De l'off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català 1967-1968* p. 142

(23) No és difícil trobar infants entre els espectadors de la *commedia dell'arte* –vegeu el quadre de Watteau: *Els comedians italians*, o el de Joseph Heintz *Vista de la plaça de Sant Marc de Venècia el dia del Carnestoltes*-. Gravats que es conserven a la *Bibliothèque Nationale de París*... (Carbó, J. *Teatre de “Cavall Fort”* p. 7)

(24) Nel-lo F. Versió *El metge a garrotades de Molière* p. 64

(25) Les sessions: temes a “*sogetto*”, pantomimes i els temes suggerits pel públic. Una alternativa cultural de primer ordre com la Nova Cançó a la reivindicació d’una cultura en llibertat d’expressió catalana. Els arquetips creats fossin reconeixibles pel públic, fruit de l’observació de la realitat i amb els actors capaços de transmetre a través dels gestos i els moviments igual com succeïa amb les màscares de la *commedia dell’arte*. (Ciurans, E. *El Teatre Viu, una resistència cultural* pp166-199)

(26) Gual veu en les màscares de la *commedia dell’arte* la possibilitat d’una entremaliadura intranscendent i jovial com una capseta de música. Gual sublima les llicències de la farsa italiana. La sublimació és la defensa. La seva defensa enfront d’un món desenfadat, dissolut i, fins i tot, impúdic i llibertí, encara que ric de saviesa popular. Aquelles “delicioses figures” tenen –ens diu- “un no sé què d’infant entremaliat” i, tot seguit, fa lloança de la seva ingènua elementalitat. Gual, això sí, penetra, encara que en un plànol estrictament estètic, en la frescor i lleugeresa necessària per a interpretar la farsa i, tot seguit, evoca la figura de Molière com a culminació de la comèdia italiana, eludint de parlar-nos de Goldoni. La farsa –el joc de la farsa- ens diu Gual, és el millor aprenentatge pel deixeble. I ens en fa una exquisida enfront d’actituds de menyspreu que l’han vingut considerant un subgènere de comicitat basta i rampoina. (Bonnín, H: *Adrià Gual i l’Escola Catalana d’Art Dramàtic* (1913-1923) p. 36)

(27) (Gual, A. Mitja vida de teatre. memòries. Capítol XXII)

8.1. ÉSSERS INSPIRATS EN ANIMALS: *LAETIUS*

Quan la companyia Els Joglars estrena *Laetius*, tenen gairebé dues dècades d'existència, i han passat des del seu naixement per diferents etapes creatives, molt marcades. La companyia s'ha caracteritzat per formar-se fent teatre tot i que només hi hagi un membre que continuï des dels seus inicis, es tracta de la figura del seu director, Albert Boadella, qui treballa sense tancar-se en un gènere o estil, i explorant fonts de coneixement i afinant cada vegada més en el fet teatral. En el decurs d'aquests anys amb els Joglars, ha anat assentant un procés creatiu basat en l'aprenentatge continu. Albert Boadella ha estat un recercador infatigable, com a director i creador ha tingut la set d'investigar i d'aprendre l'ofici per tal de contrarestar tot lo malament que li van ensenyar.

Amb *Laetius* havien complert la majoria d'edat i a més era l'espectacle amb què Albert Boadella va tornar a la direcció de la companyia després de l'exili a França pel cas de *La Torna*, espectacle amb el qual la companyia Els Joglars varen viure la censura i les seves conseqüències.

Fins a *Laetius* només en un espectacle no s'utilitzaven màscares, es tractava de *Mary d'ous* de 1972, però a la mitja dotzena restant hi eren en algun dels aspectes que fins ara s'han descrit.

Si en l'espectacle *el Llibre de les bèsties* els personatges eren tots animals actuats amb màscares, i a *Animàlia* hi havia personatges emmascarats d'animals, inspirats en insectes; a *Laetius* conviuen: personatges sense màscares (els reporters, els Srs. Roca...), personatges amb màscara (els Srs. Canals i Nubiola) així com els personatges inspirats en animals (*els Laetius*). Són aquests éssers inspirats en animals que donen sentit en aquesta part del capítol màscares i animals. Aquesta part es defensa amb la teoria que allò que porten al cap aquests personatges són unes màscares.

Laetius és un espectacle de 1980 de la companyia Els Joglars, una creació que la companyia va portar a terme divuit anys després de la seva fundació. Considerat com un espectacle de màscares que està entre dues produccions; comèdies de màscares per excel·lència dirigides per Albert Boadella, el director de la companyia, que són: *La Torna*, comèdia de màscares que s'ha analitzat en el capítol de referències a la *commedia*

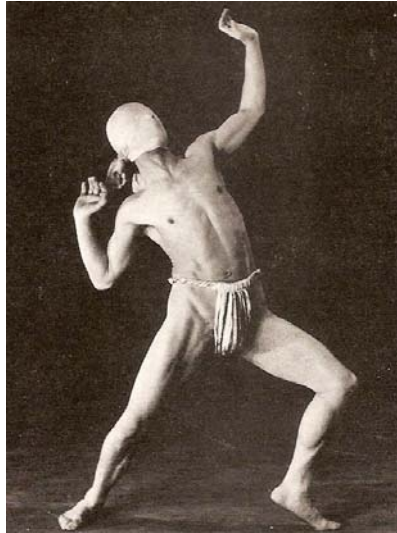
dell'arte i *Operació Ubú* amb la companyia del Teatre Lliure, ressenyat a màscara i psicodrama del capítol la màscara al segle XX.



Laetius. Els Joglars. 1980

La cara coberta amb un drap blanc que porten els *Laetius* es pot considerar una màscara? És només la tela que cobreix el cap com un objecte màscara o hi ha altres síndromes que desperten aquests éssers inspirats en animals que aproximen el seu joc al treball de la màscara?

Étienne Decroux es posava mitges al cap amb el propòsit que amb la cara tapada podia concentrar l'expressió en el joc corporal del tronc; com si es tractés d'una màscara inexpressiva que dóna la màxima preferència en el moviment corporal, a la massa del cos. El seu treball es concentrava en una mecanització de plans del tronc en relació amb l'espai acompanyats de la sonoritat de la respiració. La importància del cos nu, mirant d'entreveure'l sota cap vestuari que l'emboliqués, els únics embolcalls que solia utilitzar era una gasa al cap i una altra tapant els genitals. Des de la cara coberta és més fàcil fer visible l'actitud corporal, l'escultura del cos immòbil. Es treballava sobre les qualitats dinàmiques del moviment, els ritmes i les intensitats, els moviments lents. (1)



Étienne Decroux: Sport, 1948

Jean-Louis Barrault, que va ser alumne d'Étienne Decroux, recorda el treball amb màscara impersonal que el mestre els feia fer amb una mitja de dona al cap per tal que el coll agafés importància; per ell era el coll el que mirava per fer que esdevingués expressiu tot el cos sencer. (2)

Les dues experiències són anteriors a l'espectacle i ens poden ajudar a confirmar la teoria que el drap que porten els *laetius* al cap és una màscara. I a més, en les seves memòries Albert Boadella confirma conèixer el treball d'Étienne Decroux, explica una experiència de joventut que recorda amb pèls i senyals per l'avorriments que li va suposar quan era alumne del *lycée* francès, juntament amb els seus companys de classe viure un espectacle de mim en silenci, tota una provocació a la qual va respondre amb el seu posat d'etern bufó; i que allò que més critica veurem que sempre ho analitza i alguna cosa n'aprofita. A la seva llarga vida de creador, els tentacles que observen i recerquen han estat uns fidels companys de batalla infatigable. (3)

LAETIUS: spectacle reportatge sobre un residu de vida post- nuclear, amb el títol de *Laetius* batejaven l'espectacle i n'acabaven d'expressar la definició amb aquest espectacle reportatge sobre un residu de vida post - nuclear, tota una oració que aproximava a l'espectador un tema d'interès en el moment que va estrenar-se. (4)

A l'inici de l'espectacle, els actors instal·laven la situació dramàtica fent intervenir directament el públic, jugant a periodistes, d'aquí el nom de reportatge, que interpel·len a l'espectador i el fan pronunciar sobre el progrés, dins del qual podria encabir-se aquest residu de vida post – nuclear.

Els periodistes posaven els antecedents sobre la temàtica, la que ha estat objectiu d'estudi en la ficció de l'espectacle: l'ésser post explosió nuclear. En un primer moment feien unes quantes recomanacions a l'espectador a l'hora de veure l'espectacle, li demanaven que no fossin cerebrals i que es miressin el que passava davant d'ells com una pintura, que es deixessin portar com si escoltessin música i que participessin del joc on el progrés científic de l'home fa que aquest acabi autodestruint-se.

Per Albert Boadella la música és una font essencial per aprendre teatre, posa a Beethoven per davant de Meyerhold i Stanislavski en la seva faceta de professor, per ell escoltar música, "és entrar en les diferents qualitats que pot generar un ritme, pels sentits que et pot despertar i per la comunicació que estableixes amb ella que és una relació molt més profunda, més poètica que amb la prosa literària". (5)

Laetius comença sense artifici de teatralitat, no hi ha cap expectativa sonora o visual que creï el clima ni l'expectativa d'abans de l'aparició del primer actor que es tractava d'un reporter, aquest personatge, micròfon a la mà, trencant la quarta paret i dirigint-se directament a l'espectador amb una salutació cordial, s'acostava a l'audiència per tal d'interrogar-la sobre "Què pensen que han anat a veure al teatre?" Aquesta presentació amb un tractament que a primera vista semblaria realista queda molt aviat trencat ja que les respostes estan gravades, és un joc, l'efecte de teatralitat que buscava al principi. Entre l'espectador a qui s'havia preguntat en primer lloc i amb la resta de l'audiència naixia una complicitat que poc a poc s'amplificava, la situació generava la comicitat que anava creixent a mesura que els reporters feien curtes entrevistes entre els espectadors, sempre però amb les respostes ja gravades. L'audiència, en aquesta primera escena, descobria que havia quedat immersa en una proposta lúdica. El reporter acabava demanant al públic que es preparés per veure un exemple de com l'home, a conseqüència del seu progrés, s'autodestruïa i preguntava "Quin ésser podria viure al planeta?" Suspens. Els dos reporters es retiraven, hi havia un canvi d'escena, s'il·luminava l'escenari, la música que sonava exaltava l'acció d'una parella que ballava amb èxtasi sobre un espai obert, net, només amb una butaca, mentre s'anava escoltant de fons fragments bíblics que feien referència a l'apocalipsi.

Des d'uns paràmetres dramàtics, no es partia d'una situació quotidiana on es pogués conèixer qui era la parella, l'estilització de la seva acció era una exageració de la vida real d'aquest matrimoni, no s'acabava d'entendre què

volien dir amb tot aquell lluïment de moviment quan un reporter informava que la destrucció nuclear s'acostava. Així és que l'explosió començava, sonora i acompanyada de continus flaixos de llum que convertien tot aquella eufòria vivencial de la parella en un fosc total de llum quan queien a terra. El reporter, còmplice amb el que el públic acabava de presenciar, comentava sobre l'espectacularitat del final d'aquesta parella anònima i li proposava a l'espectador un exemple més proper "Què passaria si això succeís als Srs. Roca?" Roca és un cognom força comú a Catalunya i això feia que als qui els podia succeir acostés a l'espectador, era més propens a una possible identificació amb la situació i l'esdeveniment. Roca, a més, fa al·lusió a la marca més prestigiosa de sanitaris a Catalunya, una ironia escabrosa força comú en els Joglars, un punt de relaxació per a l'espectador que estava a punt de veure un tràgic accident del qual, segons havien informat els reporters a l'audiència, aquesta n'era el veritable causant i culpable. Un recurs de comicitat recurrent a la companyia, noms i cognoms amb segones intencions. És així quan de nou l'escena canviava de llum i apareixien els Srs. Roca a casa seva, l'escena era interpretada amb un tractament naturalista; ella assentada al sofà s'arreglava les ungles (part del cos humà que després serà important en els nous éssers femenins), una acció física manual; ell li demanava ajuda, trobar amb urgència una peça del seu aparell reproductor de música per tal de poder solucionar els seus problemes amb la tècnica. Coneguts els interessos dels dos membres de la família que convivia en la situació dramàtica i de nou es repetia l'explosió nuclear. La reacció anava d'una enrampada que els feia exagerar l'actitud i engrandir la reacció amb tot el cos a tot seguit quedar-se congelats, immòbils. El terra on passava l'acció es feia més present, es tornava el·líptic gràcies a la il·luminació que es projectava sobre la plataforma escenogràfica. Els reporters intervenien ràpidament, substituïen els Srs. Roca a pes de braços per closques de mida humana on quedaven amagats els nous éssers, *els laetius*, com estàtues de sal. Els reporters començaven a qüestionar sobre els nous éssers. Com viuen *els laetius*, quina capacitat tenen de sobreviure a aquesta terra sembrada de radioactivitat que vostè públic ha provocat amb el progrés?

8.2. ELS LAETIUS

L'espectacle *Laetius* es podria encabir dins el territori dramàtic dels bufons. Els reporters pretenien fer riure a l'home del seu propi destí, des del seu jo personal influïen en la manera en què volen que es vegi el món, és com si l'explosió nuclear fos un caprici del poder que l'home exerceix sobre la naturalesa i volien que aquest rigués de la seva pròpia acció grotesca. Fins on pot ser capaç d'arribar la humanitat?

L'acció dels *Laetius* començava a poc a poc, com en un ritual, sortint de la closca, la música anava acompanyant el moviment, la manera com es desprenien d'aquesta cavitat, com respiraven i s'arrossegaven per l'espai generava una certa intriga i curiositat cap a aquests nous éssers. Per contrast amb els reporters i els personatges que fins al moment el públic havia conegut, el matrimoni que ballava i els Srs. Roca, els *Laetius* accentuaven una nova forma estètica de textura i color molt diferenciada; des de la màscara drap que portaven al cap, fins al vestuari que els ressaltava les línies del seu cos, sobretot en els nous éssers femenins que portaven uns accessoris per fer que tinguessin els dits de les mans allargats i la tela arrapada amb què anaven vestides. El color clar uniformitzava tota la figura: cos, rostre i extremitats d'un mateix to. Accentuava aquesta estètica l'espai escènic, definit com una platina de laboratori, de textura cristal·lina amb il·luminació molt blanca des de la part de sota, semblava com si aquests nous éssers haguessin arribat a un món més net, més pur, més verge; tot això feia que la imatge que es desprenia d'aquestes noves figures ajudés a l'espectador a sentir-hi un costat dramàtic. La manera delicada en què es movien, petits gestos a les extremitats i moviments de tot el cos amb un cert tremolor, resultaven en el conjunt uns éssers que podrien recordar als ballarins de butoh: dansa japonesa que es va inspirar en les restes d'humans de la catàstrofe nuclear de Hiroshima i Nagasaki de 1945, l'impuls dels moviments sorgeix amb l'intent de redreçar el cos des del ventre matern.

Laetius apareixia per primera vegada a escena, com larves, cucs de seda, insectes... L'animal de referència escollit per a l'ocasió: la *mantis religiosa*, així s'explicava en el comportament d'aquests nous éssers i de les relacions i el comportament entre els dos gèneres.

Durant el temps dedicat a les improvisacions, els actors fan servir el vestuari que s'ha utilitzat en altres obres a fi d'orientar les característiques del seu personatge. És la idea de la disfressa. No és l'actor el que es posa dins la

pell del personatge, sinó que resulta molt més còmode que, des de bon començament, la pell del personatge es posi a sobre de la de l'actor. L'actor parteix, doncs, d'una imatge externa per aconseguir apoderar-se dels ressorts més íntims del personatge fins que arriba a precisar qui ens vol fer creure que és. L'actor s'enfronta al personatge de fora a dintre. El vestuari i la màscara són la distància. Les instruccions d'Albert Boadella davant una màscara són un símil amb la idea de vestuari personatge, es tracta d'observar-la, respirar-la i deixar-se posseir per la seva proposta.

La cara tapada amb un drap era un condicionant important a l'hora dels actors jugar els nous éssers, així és com la mirada d'aquestes bestioles era substituïda per la mobilitat del coll, com havia observat anteriorment Jean-Louis Barrault. Amb la tela davant la cara la visibilitat es reduïa, igual com passa amb la majoria de màscares en què el marge de visió perd l'angle lateral exterior, o sigui que la mirada perd el reüll i pel cas era substituïda pel moviment del coll, això engrandia i implicava més mobilitat des de tots els angles del cap i que les expressions de la cara que havien estat anul·lades es traspassessin a la resta del cos. L'acció de mirar es percebia amb tot el rostre i passava a tot el cos. Qualsevol estímul extern que despertava interès repercutia a la mobilitat del coll, aquest pas entre cap i tronc articulava i feia d'engrenatge entre aquestes dues parts del cos que s'impliquen en l'acció, en enfocar la mirada a llocs i coses concretes de l'espai, aquest possible punt vist feia viure en un estat de reacció, amb un nivell de tensió que eleva la presència, sentint la respiració, l'alentiment del ritme i fent que l'alerta creixés; una nova percepció de l'actor a l'espai fictici que el rodejava i un nou món a descobrir el que li apareixia al davant al personatge. El primer tema pedagògic de Jacques Lecoq amb la màscara neutra és el despertar. No és una improvisació realista, és l'essencialització del tema: néixer, despertar per primera vegada a un món concret, nou, que està en l'imaginari de l'actor, que el va confeccionant a mida que va avançant la seva improvisació i que també pot ser aquest nou món on es troben els laetius, aquest lloc que suggereixen a l'imaginari de l'espectador. (6)

A *Laetius* l'actor havia de sentir ser aquest altre, obrint-se amb tots els sentits i percebent aquest nou lloc imaginari, prenent més consciència del seu cos quan es desprèn de la closca, buscant el seu equilibri des del seu interior, accentuant l'atenció en la respiració, sentint on de l'espai i com es recolzen els peus al terra, forçant la seva voluntat de trobar la verticalitat i quan aquesta arriba com mantenir-la, tot baixant el control del seu pes i del seu

volum i connectant-se amb la força del seu centre d'acció; tots aquests conceptes són en part els objectius dels coneixements que s'adquireixen amb la interpretació amb màscara neutra. (7)

La definició de màscara podria encrostar-se en una sola idea i pel cas és vital defensar la hipòtesis que màscara no és només l'objecte que posat sobre la cara determina els trets d'un personatge. En aquest estudi la mirada s'amplia i el com es juguen aquests éssers inspirats en animals que es cobreixen el rostre amb un drap blanc, que no és una màscara segons el director de l'obra, i en canvi sorprèn la manera en què fa existir aquests éssers, per la tensió dramàtica en què es defensen i la seva presència semblen inspirar-se a les maneres d'actuar amb màscara, és com si portessin màscara, i a l'inici sembla més concretament màscara neutra. (8)

La màscara neutra és una part fonamental de la pedagogia de Jacques Lecoq, quan l'alumne se la posa ha de ressentir l'estat de neutralitat previ a l'acció, sense tenir conflicte ni opinió amb el seu entorn, com a ésser novell que apareix en un nou món, com ara els *laetius* que només néixer ja mostren el desig de viure amb interès i receptivitat a l'entorn on han aparegut. Del naixement d'aquests éssers a la seva adaptació posterior a l'entorn sorgeix el paral·lelisme que va des que apareixen els *laetius* amb semblances al treball que es fa amb la màscara neutra, al procés de formació de l'actor on hi ha un moment que la màscara neutra li cau, els continguts que aquesta màscara li ha desvetllat li han fet pòsit i necessita anar més enllà i se l'ha de treure i passar de l'estat de neutralitat a la composició de personatges. Així mateix passa amb els *laetius*, passada aquesta primera etapa de descoberta i d'adaptació a l'espai on viuen, comencen a jugar amb opinió, adopten un caràcter, viuen amb clares referències de personalitat i per tant hi ha un ésser de cos grotesc que li aportarà jugar experiències, inspirades en la *mantis religiosa* que es poden llegir com a situacions humanes i que desvetllaran a l'espectador els misteris que amaguen i encarnen. El viatge pedagògic a través de la màscara en la formació teatral a l'escola de Jacques Lecoq comença amb la màscara neutra i continua amb les màscares larvàries. En certa manera tornariem a parlar de símls entre aquesta pedagogia i la construcció d'aquests éssers que surten d'una neutralitat per continuar cap a la vida de la larva, de l'insecte, dels inicis que precedeixen el personatge igual que les màscares larvàries, són màscares senceres que comprometen el cos de l'actor al complet, amb la intensitat de l'emoció i l'expressió. Fan aparèixer les línies mestres dels personatges,

estructuren i simplifiquen l'actuació, filtren les complexitats de la mirada psicològica i imposen les actituds que guiaran al conjunt del cos per a l'estructura de l'actuació. Formen part de les màscares expressives del viatge de formació de l'actor de l'escola Jacques Lecoq, qui les va descobrir al carnaval de Basilea a Suïssa. Així com de màscara neutra n'hi ha una de larvàries n'hi ha una infinitat. Són rostres simples i inacabats que es tracta d'entrar en la forma de cada una de les màscares; es treballen des del personatge i la situació a la manera dels dibuixos de còmics bé des de l'animalitat i la seva dimensió fantàstica. (9)

Els reporters utilitzaven els mateixos noms dels actors i anaven vestits amb pantalons, americana i corbata els homes, i sempre amb el micròfon a la mà, vestits sense cap mena de transposició, més aviat proper a les maneres de la persona culta, amb titulació de rang universitari i pràctica, que cuida més la seva formació i té més interès per la recerca així com de la seva divulgació i que no té cura de les formes externes, és com si li haguessin deixat la vestimenta per tal de poder oficiar l'espectacle reportatge. En un moment de l'espectacle el reporter Toni Valero, interpretat per l'actor del mateix nom, explicava que no li feia res haver de defecar a partir del clarinet a escena quan feia de *laetius* mascle, que ell ja sabia que feia teatre amb els *Joglars* i no teatre de tresillo i que dins la filosofia d'aquesta companyia es corria el risc de fer un teatre no massa higiènic; però el que realment el molestava més era que la dona *laetius* el guanyés i no li deixés posar-se a sobre per fer l'amor, que li debilitessin la imatge. Ironia joglaresca cap al tipus mascle espanyol. Els reporters masculins es treien i posaven la màscara facial a escena, davant l'espectador amb molta facilitat i així es convertien en *laetius*.

A l'espectacle hi havia altres personatges que portaven màscara, del tipus sencera, amb trets expressius del caràcter molt pronunciats a qui anomenaven Srs. Canals i Nubiola, coneguda marca de cava català; ironia a l'empresari local a qui transformaven en uns gàngsters americans. Vestits amb pantalons, americana i corbata, amb les formes i el tractament dels teixits que els exageraven la corporalitat forta i poderosa del personatge que interpretaven, semblaven sortits d'un musical, seguien les seves corruptes accions, salutació, intercanvi de papers, contractes i xecs amb una coreografia a ritme de tango on s'imitaven seguint les mateixes accions: mirar l'hora al rellotge, estrènyer el nus de la corbata, donar-se la mà, obrir la maleta, remenar papers, intercanvi de papers, tancar maleta, etc.



Els Srs. Canals i Nubiola a *Laetius*. Els Joglars. 1980

Els *laetius* proposaven un nou ordre, la força de la imatge dels cossos dels nous éssers només modificats per la tela a la cara eren propers a siluetes, estilitzacions de personatge mig humà mig monstre, que no parla, llença només algun so com de gos, canvia de ritme dels seus moviments en relació als humans, la vigorositat de les accions amb els seus braços els acosten als moviments que fan els insectes amb les fines extremitats. Els *laetius* eren éssers estranys que traspuaven una gran bellesa i trencaven els cànons de l'estilització gràcies a la neutralitat del vestuari que s'ajustava al cos de les dones, a la nul·litat de la cara i a l'allargament de les extremitats, una tensió especial es creava entre *laetius* i l'espectador quan se n'acceptava la imatge. Era una bellesa deforme i l'aconseguien amb molts pocs elements, modificant la figura dels reporters tot posant-se la màscara de tela, les dones a més s'afegien unes extensions als dits per fer-les més agressives. Com gratar-se amb ungles enormes? Apujar-se les faldilles, elles, o abaixar-se els pantalons, ells, són dues accions que feien molt condicionats per la tipologia d'animal que inspira la seva interpretació.

El comportament dels *laetius* es traduïa en moviments que conformaven una coreografia basada en cadenes de gestos no naturalistes que repetien amb una certa freqüència i a ritmes molt definits, seguit per moviments parcials de parts del cos, sumant actituds contràries, aproximant-se a formes d'animals, confrontant els individus, reaccionant amb violència, portant la crueltat a l'extrem, utilitzant totes les direccions diferents de l'acció a l'espai i amb la màscara com a motor; formes acrobàtiques i properes a la dansa en

els desplaçaments, contrast entre els moviments que uns fan a la vertical i els altres a l'horitzontal al terra i en oblic, acostament a formes còmiques pel contrast d'alçades entre els actors i les actrius, trencant lògiques com el fet que elles eren més altes i estilitzades. El punt de vista exterior que acostava la labor del director d'escena a la d'un coreògraf. En les escenes dels personatges *laetius* s'aconseguia una gran bellesa en l'equilibri de les figures a l'espai, com un jardí d'escultures al paradís del color blanc immaculat, nines de porcellana d'una bellesa delicada. L'exaltació dels elements plàstics en els moviments, el color, l'espai. L'escenografia era com una gran plaqueta de laboratori que jugava amb els materials que sobre d'ella s'instal·laven així com amb la il·luminació i la transformació de l'escenari gràcies a materials que si semblaven (tipus suro, serradures...), però sobretot en la llum i totes les seves possibles direccions de projecció.

Les formes i les línies dels *laetius* eren la reinvençió d'un cos, una artificialitat a partir de la imatge, inspirant-se amb l'ésser insecte animal que feia que tot el cos esdevingués un monstre, una màscara. Aquests nous éssers es deixaven conduir per altres éssers, els humans, que normalment no haurien de ser tan irracionals fent que es puguin riure d'ells. Però dins l'absurditat parlen de veritats, de problemes que ens poden passar, de catàstrofes que ens poden assolar, és per això que a l'inici els periodistes són tan propers al públic perquè després de mica en mica s'anirà veient el seu costat malèfic. Aconseguien fer riure del que no s'hauria de riure com és la gran tragèdia que pot assolir a l'home davant la catàstrofe nuclear, davant la fi del món... Feien que el públic acceptés amb aquest estil grotesc allò que és inacceptable. Davant una gran tragèdia eren capaços de posar comicitat a les catàstrofes.

8.3. REPORTERS BUFONS

L'espectacle era una suma d'escenes entre les quals es contrastava l'acció directa dels reporters, del present, i el misteri que es despertava cada vegada que posaven *els laetius* en accions diferents per mostrar la seva forma de vida, el futur. El grotesc hi apareixia tant en el temps present, per la manera de tractar el tema els reporters, com en el temps futur, per la manera de tractar i ensenyar els nous individus. En aquest sentit forma i fons, futur i

present, convivia i marcava el ritme de l'espectacle; de la mateixa manera que la tragèdia i la comèdia també hi estaven alternades.

Els reporters feien de la banalitat i la grolleria la comicitat necessària perquè els espectadors poguessin alliberar les tensions generades i subratllades per: la tragèdia de la destrucció de l'home que accentuava la música i per la sensació d'ofec que els *laetius* produïen des de darrere el drap màscara. (10) Estaven davant el públic per representar a la societat una bogeria organitzada. Els reporters contrastaven amb els personatges de ficció, els éssers de laboratori, tot i que ells també estaven en una ficció.

Els personatges grotescos no creuen en res i es riuen de tot. (11) Es manifesten en diferents territoris tals com la paròdia, es riuen dels altres tot imitant-los (moviment, veu i comportament), i ho traspassen com una mirada amable, un divertiment. Es riuen no del que l'altre fa sinó del que pensa, de les seves conviccions més profundes. Això que recorda totalment el comportament dels reporters contrasta entre l'exposició d'una problemàtica com el tema nuclear des d'un punt de vista científic fent riure a l'espectador. Periodistes, científics vestits com a tals explicant el tema nuclear. Els bufons estan disposats a riure's no d'algú en concret sinó de tots, de la societat en general. Els bufons s'ho passen bé imitant la vida dels homes. La dramaturgia actuava com una el·lipsi entre les escenes del que feien concretament els Srs. Roca a casa seva i el que feien aquests nous éssers, els *laetius*. Es posava en evidència l'absurditat de la organització de la vida dels homes, de les seves relacions socials, però igualment la dels nous éssers que també s'estructuren en jerarquies.

El reporter no era un sol bufó, eren grups, tota una banda de periodistes disposats a desvetllar tota la informació. Des de la paròdia ens feien una reflexió dels mitjans de comunicació i del poder que poden arribar a exercir sobre la societat.

El grotesc és proper a la caricatura, s'acosten a personatges de la nostra vida quotidiana, semblant a dibuixos animats i tires còmiques. Mai posen de relleu els sentiments o la psicologia però sí en canvi sempre la funció social. *Ubú* és un d'aquest món.

El món fantàstic es recolza en la ciència i amb molta dosi d'imaginació converteix els homes en animals, la metamorfosi apareix amb els *laetius* per culpa de la situació grotesca que els homes han generat.

8.4. INFLUÈNCIES EXPORTADES

Laetius (1980) i *Animàlia* (1982) coincidien en la idea d'espectacle i en molts altres aspectes. Que els arguments en què es basaven els dos espectacles tinguessin a veure amb la fi del món i concretament partint de l'explosió nuclear i el naixement d'uns nous éssers. Quina necessitat tenien d'expressar la seva visió del món? Treballar sobre idees pròpies i temàtica que inquietés a la societat formava part del decàleg fundacional de la companyia Els Joglars on els dos directors Albert Boadella i Anton Font varen coincidir als inicis fundacionals. Els dos espectacles sortien d'improvisacions. El tema d'explosió atòmica despertava ja que la poderosa indústria energètica buscava recursos de minerals com ara l'urani a zones verges de Catalunya, a la zona de Les Guillaries i el Collsacabra. Coincideix que els dos directors als anys vuitanta preferien plantar les seves estades a la llunyania de la ciutat creient en el miracle que encara quedaven racons que poden ser el paradís personal de cadascú, Albert Boadella s'havia instal·lat amb la companyia al Collsacabra i Anton Font combinava la capital amb l'Anoia. Fan de la imaginació una font en la qual s'inspiraven en el tractament i la recerca de personatges que els feien somiar amb el que hi ha més enllà de l'home quotidià. Acostar-se a la gimnàstica animal era un repte pels actors físics i portava una dimensió interpretativa allunyada de la psicologia. Que coincideixin amb la font d'inspiració dels nous éssers, amb els insectes, és perquè les característiques científiques que es coneixen d'aquests els fa immunes a la radioactivitat o és més aviat interessant per a l'actor creador el procés d'aquests animals, la metamorfosi que els passa de larva a crisàlide i d'aquí a insecte? És l'estudi de cada una de les fases de la metamorfosis el que feia atractiu el projecte? És per l'exploració en el camp de les dimensions de l'animal així com per l'observació microscòpica en el sentit metafòric del terme que els va interessar crear aquests éssers, per portar una més novadora qualitat de gestualitat i mobilitat en general? És la màscara una referència per poder tractar el tema des d'un costat grotesc i així treballar amb una estilització de tots els elements que configuraven l'escena?

Quan Anton Font i Albert Boadella van fundar la companyia Els Joglars, van assentar una manera de fer teatre: sempre partint del treball corporal i sense textos previs. Que amb l'argument en què es basaven els seus espectacle s'acostessin, fruit de la seva sensibilitat, cap a la seva manera de veure el

món. Aquest tipus de temàtica: la fi del món, la destrucció i naixement de noves criatures... era molt llaminera per tal de desenvolupar treballs de creació, que eren fruit de la imaginació, però que al mateix temps portaven a l'escenari temes que preocupaven a la societat, fonamentats en la realitat del moment.

En la renovació de la formació dels actors dels inicis dels s. XX hi ha una aproximació des de diferents metodologies als animals com a font d'inspiració per a la construcció de personatges perquè s'allunyin del naturalisme. El fet que coincideixin a més que l'animal font d'inspiració siguin els insectes ja són aprofundiments de la metodologia com a tal. Identificar-se amb els nous éssers, els acota la recerca novadora de la mobilitat i la qualitat dels gestos i converteix l'espectacle amb un brillant exercici de virtuosisme encobert.

A *Animàlia* director i actors tenien les referències de la seva formació en el mim, cronològicament es podria pensar que era un espectacle amb semblances al seu anterior *Laetius*, i aquest tampoc s'escapa d'acostar-se a un d'anterior: *les Mutants*. La companyia japonesa Shusaku Dormu Dance Theatre, també havia treballat amb mim, dansa i música un espectacle sobre la fi del món, que va presentar al 2n Festibal de Mim de Barcelona.

8.5. INFLUÈNCIES IMPORTADES

Albert Boadella tenia referents amb la màscara de Decroux, amb el tractament de l'estat de neutralitat de Jacques Lecoq i amb espectacles anteriors que tenien un gran ressò per les seva innovació dels llenguatges teatrals tals com Théâtre du Mouvement i el seu espectacle *les Mutants* de 1975 i amb la companyia Mummenszchanz.

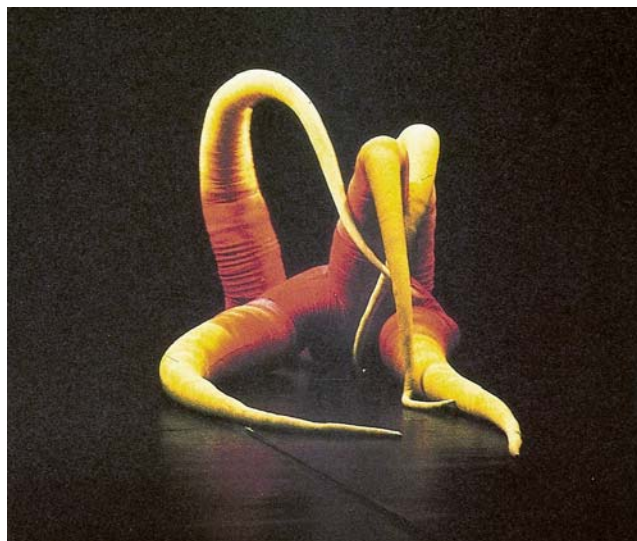


Les Mutants. Théâtre du Mouvement. 1975

Théâtre du Mouvement és una companyia francesa de recerca i creació. *Les Mutants* va ser el seu primer espectacle professional. Centren el treball en l'actor corporal i dramàtic amb clares referències a Étienne Decroux . Era un espectacle de creació amb i de Claire Heggen i Yves Marc, i en el qual tots dos actuaven. La preparació física amb què encaraven la feina era extremament rigorosa, la precisió dels moviments molt pròxim a la coreografia, les escenes lliscaven entre treballs d'acoblament de la dansa amb l'acrobàcia i no hi havia sensació d'improvisació, ni de joc com en *Laetius*, la dramaturgia no es basava en un argument, la història s'explicava només amb els moviments dels cossos que omplen de poètica del moviment i virtuosisme dels artistes tot el temps de l'espectacle. *Laetius* i *Les Mutants* , així com també *Animàlia* tenien un mateix punt de partida: l'explosió de la qual naixien uns nous éssers, com aquests es relacionaven amb l'espai i entre ells basant-se amb animals (en les actituds corporals) i en els insectes (joc amb els braços i les mans). A *Les Mutants* el cos i el cap dels nous éssers igual que els *Laetius* es vestien amb una espècie de membrana que els tapava fins i tot la cara, uniformitzant el global dels seus cossos, en aquest cas però, en la noia i el noi no hi havia distinció en les formes del vestuari.

Les antenes d'Albert Boadella miraven a Europa i s'endua en préstec d'algunes companyies elements per a concebre els seus espectacles tal com comparàvem amb Théâtre du Mouvement i com veurem més endavant amb Mummenschanz mask theatre, companyia suïssa fundada el 1972 per Andres Bossard (que va estudiar a l'Escola De Jacques Lecoq a París el

1967) i Bernie Schürch, amb qui havien fet una gira de clowns de teatre, i Floriana Frassetto. La seva manera de viure els portava a expressar les seves idees a través de colors, formes i efectes. Inventaven una nova forma de teatre amb un llenguatge teatral no verbal capaç de creuar fronteres i cultures basant-se amb l'humor i la imaginació. El seu primer gran triomf va ser el 1972 al Festival de teatre d'Avignon. Mummenschanz significa de forma violenta una mascarada, una ràfega de mascarada. S'han passat més de 30 anys creant criatures encantadores, extraordinàries, fantàstiques; formes de màscara molt versàtils com per exemple les dues parts d'un endoll que mantenen a escena una relació de retrobament fins a l'amor. Tenen màscares de ½ cos amb tres dimensions, veritables escultures, objectes abstractes. Treballen amb materials diversos, a vegades una tela com ara la membrana dels *laetius* la treballen com a qualitat del material i des de la vessant de la transformació que dóna a l'actor i les condicions que li demana de moviment, com per exemple arrossegant-se com un cuc agafant les formes més inversemblants i menys humanes. Són vestits simples que permeten molt de joc, sovint són com titelles que embolcallen el cos humà i s'ha de manipular des de l'interior, d'altres vegades són teles que surten des d'una forma i que a mesura que passa l'acció van canviant d'expressió semblant al que es pot arribar a fer amb algunes màscares expressives, cares gegants que fan ganyotes, gairebé sempre són formes abstractes. Hi ha una relació molt forta entre el cos de l'actor i l'objecte o el material màscara que s'ha de posar en moviment.



Mummenschanz. 1985

Pels Mummenschanz, cada màscara que creen és com un nou ésser, un nou monstre del qual han d'aprendre tot, de nou, sense partir del cos humà com intenten que faci coses humanes com caminar, mirar, és el mateix aprenentatge que han hagut de passar els actors per interpretar éssers inspirats en animals, personatges d'animals i tot amb màscara. Hi ha un diàleg de quadre plàstic en moviment amb l'espectador i un diàleg entre l'actor i la màscara per tal que aquesta sigui viva.

Dels Mummenschanz és difícil recordar-ne el nom d'un espectacle i en canvi, la força visual que desprenen fa que oblidar la seva proposta plàstica sigui gairebé impossible; els éssers i les màscares que són capaços de generar juguen tant en espectacles propis o bé presenten esquetxos com a companyia convidada en soirées i vetllades circenses, el 1986 varen actuar a Ginebra, en la carpa del circ Knie. La seva recepta creativa és font d'inspiració, però també esquer per a la imitació.

Observar els animals, tenir-los com a referents en la creació de personatges, són trets molt importants a ressaltar en aquest capítol sobre màscares i animals però que tornaran a aparèixer si el treball s'estengués cap a la pedagogia, i amb Albert Boadella, exercint de professor de teatre . (12)



NOTES A PEU DE PÀGINA:

(1) Desenvolupa una gran part de la seva vida el treball amb la màscara neutra o amb la cara tapada per concentrar l'expressió en el joc corporal basat en el tronc. Els moviments que involucren el tronc poden trobar el desequilibri, l'esforç per mantenir un equilibri precari dilata les tensions del cos de tal manera que l'actor apareix viu fins i tot abans que comenci a expressar-se. L'engrandiment dels gestos, dels moviments, del seu dinamisme, de la seva amplitud, portarà el moviment a la frontera del desequilibri. El mim ha de trobar el seu ben estar benestar en el malestar. (Pròleg de Jordi Fàbrega i Gòrriza *Paraules sobre el mim*. Étienne Decroux pp. 16-17)

(2) *A le visage et le corps*: Jean-Louis Barrault (França 1910-1994, actor, mim i director, va arribar a dirigir le Théâtre National Populaire i le Théâtre des Nations de Paris, reconegut pel seu paper de Pierrot a la pel·lícula *Les enfants du paradis* de Marcel Carné) recorda que a Em va iniciar a la màscara Decroux que a aquest havia treballat amb Suzanne Bing a l'escola du Vieux-Colombier. Buscàvem una màscara impersonal, ens posàvem unes mitges de dona al cap i el coll prenia importància, era el coll que mirava i no els nostres ulls i el cos sencer esdevenia expressiu. (Aslan, O i Bablet D. *le Masque du rite au théâtre* p. 181)

(3) Quan estava estudiant batxillerat, un dia ens van fer assistir a una representació teatral a la sala d'actes del Lycée. L'espectacle consistia en unes escenes de mim interpretades per les Mimes de París (anys després descobriria que era el grup del mestre Etienne Decroux) i, amb tota franquesa, tot plegat em va semblar insuportable. En primer lloc, no vaig entendre gaire res de tot aquell garbuix de gestos i moviments, però a més ens havien previngut que havíem de mantenir un silenci sepulcral, perquè allò era precisament l'art del silenci, i els mims no deien ni una paraula. L'avorriment se'm feia cada cop més inaguantable i, per distreure'm, vaig començar a sonoritzar amb la veu determinats gestos dels mims. Primer tímidament, en petit comitè, però en comprovar l'èxit de la intervenció entre els companys, em vaig anar animant i quan, per exemple, el mim simulava la pujada d'una escala, doncs jo feia om si cruixís: "Nyec, nyec, nyec..." passada una estona, la intervenció sonora es va generalitzar amb un acompanyament coral de tal volum, que els professors presents anaven amunt i avall fent gestos desesperats reclamant silenci. Durant uns instants, hi havia tanta mimica a la sala com a l'escenari. (Boadella, A. *Memòries d'un bufó* pp. 112-113)

(4) "Laetius tindrà forma de reportaje que los mismos actores irán presentando al público, estableciendo un juego de alternancia entre el pasado, el presente y el futuro. Esto es lo que permite distanciar Laetius de un espectáculo puramente visual, como de danza, que seguramente hubiera resultado más esteticista pero menos incisivo. La relación con el espectador tan pronto es en tiempo presente, admitiendo que ellos tendrán que morir y posteriormente existirá Laetius, como en tiempo futuro y, por tanto, Laetius ya existe y se explica su evolución. Además los actores entran y salen de la ficción dando al conjunto un nivel de sofisticación, que contribuye a dejar sin guardia al espectador y hacer que se decante por una lectura sobretudo sensorial de lo que está viendo. (Racionero, LI i Bartomeus, A. *Mester de joglaría. Els joglars 25 anys* pp. 114-119)

(5) Sus alumnos de teatro escuchaban con cierta perplejidad su concepción musical de la escena, como principio y fundamento esenciales del teatro: "aprenderán mucho más de Beethoven que de Meyerhold o Stanislavsky" y acto seguido les hacía escuchar la introducción lenta, poco sostenuto, que precede al primer tiempo, *vivace*, de la *Séptima Sinfonía*. (...) "Això és teatre en estat pur!" exclamava, afegint a continuació: "He tingut sempre com a millor aliada la música, que no pas la literatura. La prosa és un material refractari per transformar en art les accions humanes: elimina els suggeriments, condueix irremissiblement a un excés de concreció i consegüentment converteix el teatre només en sociologia. Excepcionalment, tan sols el vers poètic ha tingut aquesta capacitat de fusió harmònica amb l'acció escènica. Això succeeix perquè el vers té un primer objectiu essencialment musical, en el qual, a través dels sentits, aconsegueix fer molt més entenedors els seus continguts que si fossin construïts en prosa... en resum: per al teatre és tan important Beethoven com Shakespeare." (Boadella, A. *Memòries d'un bufó* pp. 26-27)

(6) El primer tema pedagògic amb la màscara neutra és el despertar. No és una improvisació realista, és l'essencialització del tema: néixer, despertar per primera vegada a un món concret, nou, que està en l'imaginari de l'actor, que el va confeccionant a mesura que va avançant la seva improvisació però que també és nou on es troben els Laetius i el lloc real que veu l'espectador a l'escenari. (Lecoq, J: *Le Corps poétique* p. 50)

(7) "Le masque neutre développe essentiellement la présence de l'acteur à l'espace qui l'environne. Il le met en état de découverte, d'ouverture, de disponibilité à recevoir. Il lui permet

de regarder, d'entendre, de sentir de toucher des choses élémentaires, dans la fraîcheur d'une première fois" (Lecoq, J. *Le Corps Poétique* p. 49)

(8) El problema és la cara, cosa que tampoc es resol amb una màscara. Finalment, el que resulta més neutre és embolicar el cap amb una gasa transparent que des de fora sembla completament opaca. (Racionero, Ll. Bartomeus, A. *Mester de joglaría. Els joglars 25 anys* pp. 114-119)

(9) Lecoq, J. *Le Corps Poétique* p.50

(10) però, sens dubte, aquells animalets intentant sobreviure i ser feliços entremig d'encenalls de suro que representaven la terra erma, donaven al conjunt una angoixosa bellesa, capaç de resultar almenys dramàticament sorprenent. la falla no s'explicava amb personatges convencionals, ni tampoc el llenguatge utilitzat era el que tothom esperava" (Boadella, A. *Memòries d'un bufó* p. 90)

(11) Lecoq, J. *Le Corps Poétique* p.126

(12) abans de La torna, Albert Boadella havia pensat fer un espectacle sobre una MENA d'éssers molts primitius. Havia començat a treballar en aquesta direcció amb l'equip d'aleshores i també a les seves classes a l'Institut del Teatre (...) (Abellan, J. *Els Joglars. Espais* p. 103)

Visionat vídeo *LAETIUS*

9.1. CONCLUSIONS: TOTS SOM HEREUS DE COPEAU

La *commedia dell'arte* era el gènere teatral més susceptible de ser una font d'inspiració en el teatre de màscares a Catalunya com s'ha pogut evidenciar en el capítol específic, però també hi ha hagut altres fonts com el Pare *Ubú* i les arts plàstiques i el psicodrama, però sobretot la font més recurrent han estat les bèsties, des de les quals s'han pogut analitzar des de tres òptiques ben diferenciades quan es tractava d'interpretar personatges d'animals amb màscares, éssers inspirats en animals i en els rituals on es posaven màscares com caps d'animals.

Com s'ha anat explicant al llarg d'aquest treball la màscara ha tingut parcel·les de creació molt potents, contràries als cànons establerts en la tradició teatral tals com *Mori el Merma* i *Laetius*, on les formes, les abstraccions de l'objecte jugaven un corpus molt ric estèticament i encara més encertat en la manera de desenvolupar la dramaturgia; d'altres s'han manifestat des de l'esportivitat actoral, buscant els límits en l'expressió no verbal com en el cas d'*Animàlia*; a *el Llibre de les bèsties* s'ha tingut en compte la importància de les màscares com a complement del gènere de les faules, i com a tal, s'ha portat fins a les últimes conseqüències l'exploració de l'objecte que tant condicionava amb la seva presència l'interpretació de l'actor; i a *La Torna* s'ha fet un veritable pols entre el que es coneix de la *commedia dell'arte* i la seva translació en una obra amb fons social, càrrega política i una gran dosi de proximitat en les maneres de fer a l'Espanya d'un època molt determinada.

Amb resultats brillants i més que espectaculars els directors Albert Boadella, Anton Font i Joan Font van posar la màscara en la història del teatre català del segle XX, i la van poder exportar amb les seves creacions a la resta d'Espanya així com a Europa.

En un primer moment les referències a l'estranger són de tipus formatiu, els tres directors passen per França a adquirir coneixements teatrals en tres dècades diferents. Anton Font als cinquanta, Albert Boadella els seixanta i Joan Font als setanta. Tres dècades, són molts anys perquè en el seu país un no es pugui formar sòlidament en l'art del teatre, realment la situació artística estava més que adormida en l'Espanya franquista. D'aquestes estades a França se'n va poder beneficiar el teatre català, gràcies a la projecció que varen tenir les seves particulars creacions. Si bé només Joan Font va estudiar en una escola que posa l'eix de la seva pedagogia en la

màscara, els altres dos, Albert Boadella i Anton Font van tenir una formació amb mim, a partir d'aquest van descobrir la màscara per a la seva vessant creativa així com pedagògica.

Per Albert Boadella i Anton Font, el mim va ser la base per poder començar a imaginar els seus espectacles, crear i trobar la manera més pròpia de fer teatre, la màscara els arribaria més tard. Joan Font que sortia des de la màscara i de les seves col·laboracions en el teatre tradicional català va saber sumar a aquest tot el que pel camí va anar trobant, la seva intuïció el va fer ser fantasiós i provocador i plasmar una peculiar visió de les seves arrels.

A Catalunya tot estava per fer en teatre i a França tots ells varen poder seguir la formació amb hereus de Jacques Copeau (París 1879 - Beaune 1949), qui va ser un dels primers renovadors de l'art de la interpretació; contrari als sistemes naturalistes, va fundar la seva pròpia escola Le Vieux – Colombier, on va decidir deixar els seus alumnes el màxim de temps allunyats del text. S'inspirava en la *commedia dell'arte* i en les experiències del seu contemporani: Émile Jacques-Dalcroze (Viena 1865-Ginebra 1950). El mètode Dalcroze donava importància a la unió de la música i el moviment, es recolzava en la rítmica, el solfeig i la improvisació. Copeau volia que l'actor francès que havia estat tant temps artista exclusiu del verb i presoner del text adquirís coneixements anatòmics i de domini muscular. Per un altre costat hi havia un retorn de la màscara preconitzat per E. G. Craig (Stevenage 1872-Vence 1966) i el seu apostolat per la súper marioneta al lloc de l'actor i les experiències d'Óscar Schlemmer (Stuttgart 1888-Baden Baden 1943) que convertia un ballet amb escultures vivents disfressades geomètricament.



Masque du Ballet triadique, O. Schlemmer. Le Bauhaus. 1922

A partir dels anys vint, la màscara apareix tan a França com a Itàlia, de forma aïllada en alguns espectacles i a Copeau el varen seguir: Decroux, Dasté,

Barrault, Marceau, Lecoq... interessant-se per l'expressió corporal i la màscara; estenent els nous llenguatges del cos a través del mim i la improvisació i, com si d'un virus es tractés la seva àrea d'influència va crear un gran radi d'acció a les noves propostes pedagògiques i formatives i una infecció total d'hereus de Copeau. Molts d'aquests varen arribar a deixar la interpretació per dedicar-se en cos i ànima a la formació, tal és el cas de Decroux i Lecoq. Albert Boadella, Anton Font i Joan Font varen ser hereus d'aquests hereus de Copeau que contaminats per aquest virus del mim, la màscara... els varen ajudar a fer realitat els seus somnis creatius, amb una més gran disponibilitat cap a la creació teatral no textual i amb la improvisació com a metodologia.

Albert Boadella i Anton Font van treballar en pedagogia i en els inicis de les seves creacions adoptaven un paper de director d'orquestra davant les improvisacions que s'anaven succeint, tenien l'habilitat de provocar la creació i després recollir-ne i lligar-ne els resultats per als treballs amb les seves companyies.

Albert Boadella prefereix treballar amb actors que no hagin passat per una escola de teatre i s'hagin bregat en treballs com ara la cura de granges de porcs. (1) Però els seus primers espectacles sortien sovint d'improvisacions de les classes que donava d'expressió corporal a l'Institut del Teatre, on algunes vegades utilitzaven màscares per a aquesta assignatura. (2)

Anton Font va treballar bàsicament amb actors sortits de la seva escola, el *Timbal* i de la de Mim i Pantomima de l'Institut del Teatre.

Joan Font treballa col·lectivament en les primeres etapes i per al cas exposat de *el Llibre de les bèsties* va tenir un elenc variat en especialització i formació com ja s'ha exposat en el capítol escaient.

La màscara va arribar primer a Catalunya per a la creació, per la necessitat de deformació de la realitat i dels personatges, majoritàriament en dramàturgies no textuals i de creació col·lectiva on es buscava el temps per improvisar i treballar conceptes nous que suggerissin i que transportessin a l'espectador a dimensions fora del naturalisme. I és des de la creació amb màscara que la pedagogia s'adona de la seva importància, tot i que la formació amb màscara no és només necessària per fer teatre de màscares. Fonamentalment és en els llenguatges corporals i en la dimensió de joc teatral a partir del cos que mima, l'imitació dels animals i del mètodes de transferències que es trasllada l'interès cap a noves metodologies interpretatives i es busquen noves eines de composició física i deformació

del cos de l'actor per als personatges; amb noves propostes d'entrenament, actors i directors de teatre es posicionen en una mirada diferent cap a tot el que té a veure en els codis teatrals i això fa que tot plegat els condueixi cap a noves estètiques que condicionen les seves dramatúrgies.

La màscara ha jugat un paper en el teatre català de la segona meitat del segle XX i tant els actors que l'han emprat en la seva formació com els que l'han utilitzat des dels inicis de la seves creacions sense prèvi coneixement tècnic saben que és una eina que demana mirar-la amb atenció, conèixer-la des de tots els seus angles possibles abans de posar-la en moviment i jugar. La màscara ha jugat diferents rols, i aquests, han estat convenientment explicats al llarg de cada exemple de producció teatral que s'ha emprat. Els motius han estat diversos però en general la màscara s'utilitzava des d'una perspectiva escènica on fos de cabdal importància una poètica no realista; des d'aquesta òptica, mimar i sobretot els animals han estat un suport perfecte, tant si el personatge a interpretar tenia una relació evident o no amb aquests.

La formació dels actors poc a poc ha anat tenint el gir necessari per poder incloure en el seu bagatge artístic la capacitat de transformació i improvisació sota éssers modificats estèticament des de l'exterior.

Comediants i Els Joglars, en alguns moments varen suplir les mancances de la pedagogia actoral a Catalunya però pel cas, és evident que els punts de trobada ha estat com la relació que s'estableix entre els vasos comunicants en un laboratori químic. Directors i alhora professors de teatre han fet de l'aula o bé de l'escenari clars exemples de: recerca del llenguatge teatral, necessitat d'utilització de la màscara... tal com s'ha anat desenvolupant en cada un dels espectacles esmentats i analitzats amb minuciosa atenció.

A partir dels anys 70', alguns dels professionals de la creació escènica varen entrar a formar part de la plantilla de professors de l'Institut del Teatre i hi varen aportar els coneixements adquirits en les seves produccions, tal és el cas de Joan Baixas, qui va fundar l'Escola de Titelles i Marionetes com el de Joan Castells que des dels baixos fons de *l'Espantu* va aportar les seves criatures, les màscares, inspirades en personatges humorístics de principis de segle, a classe, i així, contribuir en una manera d'interpretar diferent.

Els inicis de la màscara en la pedagogia de l'Institut del Teatre va ser d'intermitència amb wokshops, després es va incloure en els estudis de mim i a l'assignatura d'expressió corporal fins que va arribar la LOGSE i es va convertir com a matèria que es va repartir en assignatura amb més d'un

nivell. (4) Els alumnes que han seguit aquest nou pla d'estudis engegat el 1992 han expressat un seguit de receptes, constatacions i benaurances cap a la màscara, que ocuparan un capítol annex, ells són el veritable impuls per expressar, esmerçar esforços en l'especulació teòrica de la màscara i veure com s'han vinculat les experiències en la pedagogia i en les creacions artístiques on posen la màscara a prova, com a centre de llenguatge escènic.

El projecte d'aquesta recerca ha estat d'agrupar i vincular dins aquest estudi, allò que feia referència a la màscara de teatre a Catalunya, fos en la pedagogia com en l'espectacle, a la segona meitat del segle XX; i és que la màscara de teatre dobla la seva utilitat en aquests dos camps: és una eina evident per a la formació dels actors i també objecte que proposa una dimensió estètica i de joc en l'espectacle.

Persona és el mot que paradigmàticament relaciona identitat, personalitat i aparença però també és la paraula que en llatí vol dir: màscara i com a tal el seu significat s'estén segons el diccionari llatí - català de la *Gran Enciclopèdia Catalana* als conceptes de careta teatral, personatge, paper, caràcter en una obra teatral, cara, aparença, personalitat, individu... Màscara és l'objecte que mostra i cobreix al mateix temps i com en els jocs més subtils, el que ensenya és revelador del que amaga, del que suggereix i evoca. Amb la màscara pots imitar a altres. En teatre, qualsevol dels agents que hi participen des d'una posició individual gairebé sempre s'expressen des de l'altre; dramaturgs, directors i actors es posen en boca d'un altre, aparenten ser un altre tot transferint a aquest emocions i històries diverses; la qüestió és identificar-se en altres.

La màscara està al servei de l'home i aquest en posar-se-la s'amaga per revelar una altra realitat. Així ho va veure el magnífic Victor Hugo en un vers que és una enigmàtica paradoxa: "*Visage masqué, coeur a nu*". (3)



NOTES A PEU DE PÀGINA:

(1) Un periodista li preguntava què li semblava l'edifici del nou institut del teatre de Barcelona i contesta:

“-em sembla molt bé, però hi trobo a faltar una cosa essencial.

Què hi falta?

-doncs exactament una granja de porcs.

-què?

-miri, jo he treballat amb actors en molt diversos llocs,,, en aquest Institut, al de Madrid, a l'escola Lecoq de París, a l'Actor's Studio de Nova York, etc. Però l'actor més complet que he tingut és Ramon Fontseré, que va entrar a la companyia directament després de treballar a la granja de porcs del seu pare, i per tant, fins ara ho considero la millor formació que pot tenir un actor”.

(Boadella, A. *Memòries d'un bufó* pp. 125-126)

(2) Tot parlant de *Mary d'Ous*. El punt de partida de la obra eran unos ejercicios que venía probando con sus alumnos del Institut del Teatre, dirigido ya entonces por Hermann Bonnín. Se trataba de dar forma dramática a las distintas estructuras musicales. (Boadella, A. *Memòries d'un bufó* p. 211)

(3) Lujan, Nestor. *Mites, llegendes i creences. El carnaval* p. 14

(4)

REAL DECRETO 754/1992, DE 26 DE JUNIO, POR EL QUE SE ESTABLECEN LOS ASPECTOS BASICOS DEL CURRÍCULO DE LAS ENSEÑANZAS DE ARTE DRAMÁTICO

Ministerio de Educación y Ciencia

Rango: Real Decreto

Publicado en: BOE número 178 de 25/7/1992, páginas 25845 a 25851 (7 págs.)

Referencia: BOE-A-1992-17667

El presente Real Decreto, que se dicta en virtud de la habilitación que confiere al Gobierno el artículo 4 en relación con el 43.3 y el 44.1.b) de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, y en uso de la competencia estatal para la fijación de las enseñanzas mínimas, recogida expresamente en la disposición adicional primera 2.c) de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación, tiene carácter de norma básica.

El Ministro de Educación y Ciencia y las autoridades correspondientes de las Comunidades Autónomas podrán dictar, en el ámbito de sus respectivas competencias, las normas que sean precisas para su aplicación y desarrollo.

Disposición final segunda.

El presente Real Decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el <Boletín Oficial del Estado>.

Dado en Madrid a 26 de junio de 1992.

JUAN CARLOS R.

El Ministro de Educación y Ciencia,

Especialidad: Interpretación / Opción B

Mimo. Estudio y conocimiento del cuerpo y concatenación de planos corporales. Diferentes tipos de máscaras y su apropiado uso en escena. Los estados anímicos, las emociones y los sentimientos. Estudio de **la Comedia del Arte**. 225

—6 Tècniques d'interpretació amb màscara I
(45 h).

La màscara neutra.

La presència escènica.

Anàlisi del moviment.

La regla de joc.

La capacitat mimètica.

El gest de fons.

—15 Tècniques d'interpretació amb màscara
II (45 h).

El gest (acció, expressió i indicació).

La màscara i la contramàscara.

Les màscares: larvàries, expressives, utilitàries,
realistes.

ANNEX 1

En aquest apartat és recullen les reflexions dels estudiants que han seguit les assignatures d'Interpretació amb màscara a l'Institut del Teatre. Ells són hereus del pla d'estudis programat a partir de la LOGSE.

Quin sentit li han trobat els alumnes a la utilització de la màscara en la seva formació?

Les màscares sempre amaguen la persona darrere seu, fent que aquesta tot i que no es pugui veure el seu rostre esdevingui el més important. (Bàrbara Roig i Grifoll, alumna curs 2005-06)

La màscara esdevé clarament una eina de transformació de l'actor. (Ivan Padilla Segués, alumne curs 2005-06)

La máscara pide, grita qué es lo que necesita para expresarse, y de repente allí estoy yo en la escena, a su disposición. (Paula Saladín Ruiz, alumna curs 2008-09)

Amagar-se, expressar-se, transformar-se... són tot verbs amb què han expressat l'experiència d'interpretar amb màscara.

El primer que et demana una màscara és que l'observis, amb cura i molta atenció; despenjar-la de la paret, desembolicar-la del paper que n'ha guardat l'expressió del rostre, obrir un bagul i veure què passa... A Occident la primera reacció és de voler corre a posar-se-la abans de mirar-la i corre cap a un mirall, el mateix que fan els nens davant un bagul de disfresses però en algunes cultures, sobretot les Orientals, les màscares són sagrades.

En una màscara la informació del personatge va de l'exterior cap al teu interior, és observant aquest rostre, aquesta carcassa que ompliràs el motor de l'actuació. Observar una màscara és entrar en una ficció, ella t'explica una història, tu l'has de fer viure a l'espai, moure-la en tots els angles que el teu coll i després la resta del cos et permeti i absorbir en els seus canvis d'estat d'ànim els seus trets expressius.

Per als estudiants portar una màscara els serveix per:

- Aprendre el joc corporal.
- Fer viure el cos amb unes especificitats a l'espai.
- Renunciar a l'expressió psicològica de la cara.
- Fer que les emocions es visquin amb tot el cos.

- Aconseguir la versemblança amb els trets i les faccions característiques d'una màscara que dibuixen de forma amplificada les línies físiques d'un personatge.
- La màscara requereix molta disponibilitat mental i física.
- La màscara té una dimensió universal, establir ponts en altres realitats teatrals i obrir coneixement del que es pot fer i es fa en l'ofici de l'interpretació.
- D'on neix la curiositat, redescobrir com el primer dia, acció i reacció com per primera vegada.
- Importància a la presència i a la projecció del cos a viure en l'espai.
- Deixar de ser jo, ser aquell que juga darrere la màscara i fer que aquesta sigui viva, estar al seu servei.
- Fer el cos més dúctil i flexible.
- El cos que demana la màscara és el cos que demana l'escena, obert i receptiu.
- La màscara neutra és un escut que ens protegeix.
- He entès el valor de poder estar neutra amb màscara per després treballar amb qualsevol personatge. Més possibilitats de jugar.
- Aquí és on penso que radica el gruix del meu aprenentatge, en el prendre consciència de la memòria corporal i la composició i/o estructuració del cos per la creació del personatge. (Actituds, equilibri+desequilibri=locomoció, màscares i contra màscares)

Com s'ha d'interpretar amb una màscara, segons els estudiants?

- Observar una màscara per poder-hi entrar, abordar-la, saber com s'expressa.
- La intensitat i la força dels trets facials d'una màscara fan preguntar-me: com la faré moure, quines direccions a l'espai, prendré, amb quin ritme em mouré, amb quina qualitat gestual.
- Amb la màscara partim d'una forma.
- Donant importància a la precisió dels moviments.
- Fent més evident, més clar per nosaltres i més sincer el que sentim amb el cos
- No ho puc fer a mitges em demana tota la entrega física a l'escenari, la tensió i el to corporal que li correspon , si desconnectés faria l'efecte de quan un músic a ple concert, posa un instant el seu

instrument per beure d'un got d'aigua, talla completament el que havia creat.

- *Cuando no tengo cara ¿como puedo hacer que se entienda lo que estoy viendo? Creando imágenes en mi cabeza y dejar que fluyan en la acción de todo el cuerpo*

Quines sensacions han expressat els estudiants acabats uns exercicis d'improvisació amb màscara?

- El imaginario que creo con la màscara neutra es como el momento que pasa un àngel.
- Al final em sentia còmoda, sentia el meu cos preparat per aguantar la màscara, la tensió correcta, sentia que érem una mateixa unitat: la màscara i el meu cos.
- Després d'aquest temps de contacte amb la màscara crec que puc aventurar-me a dir que entre l'actor i la màscara s'estableix una simbiosi: l'actor mou la màscara i a canvi, aquesta, fa que el moviments del cos de l'actor esdevinguin justos i precisos mitjançant el rebuig immediat dels gestos gratuïts i buits de significat.
- Crec que quan comences a passar-t'ho bé amb la màscara és quan entens que la màscara és el motor. Ella es mou per l'espai i no et demana que la segueixis, sinó que t'ho exigeix. Un cop acceptada aquesta jerarquia deixes de sentir-te esclau d'un element estrany i passes a jugar amb la que es transforma per un temps limitat en part del teu cos
- La sensació de posar-me la màscara em recorda a un cec, que li augmenten tots els altres sentits (tacte, oïda, olfacte, etc.) en perdre la vista.
- Una de les coses que més m'agradaven era mirar-me-la abans de posar-me-la i pensar que estàvem a punt de fer un viatge junts on ella m'alimentaria a mi i jo a ella, i que d'aquesta manera s'establiria un vincle de reciprocitat.

ANNEX 2

Tancades en baguls, maletes i caixes de cartró hi ha diferents col·leccions de màscares, de tots els temps, a l'Institut del Teatre, institució que ben aviat arribarà al centenari. Es troben al magatzem del Centre del Vallès de l'Institut del Teatre i al vestuari de la seu de Barcelona del mateix Institut, així com de fons del MAE. N'hi ha diferents col·leccions. De quin fons de màscares disposa l'Institut del Teatre?

Màscares del MAE:

Fons de CONSULTA				
Numcaixa	Descriptor	Numregistre	Procedència	Descripció
359	Màscara	83.950		Carnaval Bolivià. Personatge. Feta de mitja.
315	Màscara	24.337		Comèdia grega. Cartró pedra Amb cabell natural segell IT època República
315	Màscara	24.341		Comèdia grega
314	Màscara	24.339		Tragèdia grega
314	Màscara	24.340		Comèdia grega
313	Màscara	25.927		Màscara japonesa per al Teatre noh. Personatge: Hannya Fetes de ceràmica i fusta Segell Museo Arte Escénico BCN
313	Màscara	25.921		Màscara japonesa per al Teatre noh. Personatge: Shinja
313	Màscara	25.922		Màscara japonesa per al Teatre noh. Personatge: Koomote
313	Màscara	25.923		Màscara japonesa per al Teatre noh. Personatge: Okina
313	Màscara	25.924		Màscara japonesa per al Teatre noh. Personatge: Okina
313	Màscara	25.925		Màscara japonesa. Personatge: Shi-Shiguchi
313	Màscara	25.926		Màscara japonesa
312	Màscara	38.182		Màscara per a la Commedia dell'arte. Personatge: Polcinella Segell: museo del arte escénico BCN De cartró Confeccionada pel sr. Blanch. Donatiu Sr. Bruguier 1968
312	Màscara	40.821		Màscara per a la Commedia dell'arte. Personatge:

Fons de CONSULTA				
Numcaixa	Descriptor	Numregistre	Procedència	Descripció
				<p>Pantalone. + originario del teatro dell'arte Realitzada per Tito Fuga comprada a Venecia 9/1976</p> <p>Hi ha un altre Pantalone Numregistre:38178</p> <p>Confeccionada pel sr. Blanch. Donatiu Sr. Bruguier 1968</p>
312	Màscara	40.820		<p>Màscara per a la Commedia dell'arte. Personatge: Arlechino + Zanni firmada Realitzada per Tito Fuga comprada a Venecia 9/1976</p>
312	Màscara	38.183		<p>Màscara per a la Commedia dell'arte. Personatge: Arlechino</p> <p>Confeccionada pel sr. Blanch. Donatiu Sr. Bruguier 1968</p>
312	Màscara	50.825		<p>Màscara per a la Commedia dell'arte. Personatge: Arlechino De cuir Signada per Sartori</p> <p>Donatiu Donato Sartori rebut 4/4/1988</p>
312	Màscara	38.181		<p>Màscara per a la Commedia dell'arte. Personatge: Brighella Confeccionada pel sr. Blanch. Donatiu Sr. Bruguier 1968</p>
312	Màscara	38.180		<p>Màscara per a la Commedia dell'arte. Personatge: Arlechino Confeccionada pel sr. Blanch. Donatiu Sr. Bruguier 1968</p>
312	Màscara	38.179		<p>Màscara per a la Commedia dell'arte. Personatge: Zanni Confeccionada pel sr. Blanch. Donatiu Sr. Bruguier 1968</p>
312	Màscara	36.848		<p>Màscara per a la Commedia dell'arte. Personatge: Arlechino De cuir Donació Marià Andreu 1963</p>
312	Màscara	38.184		<p>Màscara per a la Commedia dell'arte.</p> <p>Confeccionada pel sr. Blanch. Donatiu Sr. Bruguier 1968</p>
311	Màscara	41.804	Desconeguda	Màscara de cartró
311	Màscara	42.014	Donatiu Grup Cor's	Màscara enganxada feta amb cartró, per una prova de maquillatge
310	Màscara	41.760		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge:

Fons de CONSULTA				
Numcaixa	Descriptor	Numregistre	Procedència	Descripció
				Patum. N'hi ha 2
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Tonio.
309	Màscara	45.367		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Corpus València. N'hi ha 2
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Tarregada.
309	Màscara	45.368		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Mecànic.
309	Màscara	45.374		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Felipe González Sencera. També hi ha Adolfo Suárez.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Xanxes.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Home que va de putes.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Sabater.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Rector.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Rasca.
309	Màscara	45.367		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Corpus València.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Jocundo.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Tironyo.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Home de la colla.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Florenci.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Enterramorts.

Fons de CONSULTA				
Numcaixa	Descriptor	Numregistre	Procedència	Descripció
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Enriqueta.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Borni.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Don Abelardo.
309	Màscara	45.374		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Adolfo Suárez.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Tinya primer.
309	Màscara	45.364		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Cigarrín.
308	Màscara	45.373		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Lluna gran.
308	Màscara	45.372		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Blauet.
308	Màscara	45.370		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: Mill.
308	Màscara	45.365		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: L' Odissea (Títol).
308	Màscara	45.365		Màscara per l'obra l'Espantu de Joan Josep Guillén. Personatge: L'Odissea (Títol).
307	Màscara	40.105		Màscara India. Personatge: Rama Segell: museo del arte escénico de BCN Compra feta a Dinamarca
307	Màscara	40.101		Màscara India. Personatge: Angada
307	Màscara	40.108		Màscara Indía. Personatge: Bali
307	Màscara	40.106		Màscara India. Personatge: Durga
307	Màscara	40.109		Màscara India. Personatge: Ganesha
307	Màscara	40.102		Màscara India. Personatge: Hanuman
307	Màscara	40.103		Màscara India. Personatge: Laksman
307	Màscara	40.104		Màscara India. Personatge: Shiva
307	Màscara	40.107		Màscara India. Personatge: Kali

Fons de CONSULTA				
Numcaixa	Descriptor	Numregistre	Procedència	Descripció
306	Màscara	40.111		Màscara Indonèsia. Personatge: Rangda
306	Màscara	40.110		Màscara Indonèsia. Personatge: Rangda

Màscares per a ús pedagògic

Al Centre del Vallès de l'Institut del Teatre hi ha:

- Dues col·leccions de màscares de *commedia dell'arte*, una feta pel constructor de màscares Stefano Perocco i l'altre del professor Angie Leparski; totes són de cuir.
- Una col·lecció de vuit màscares dites larvàries dissenyades pel professor Alfred Casas.
- Una col·lecció de set màscares expressives dissenyades pel professor Alfred Casas.

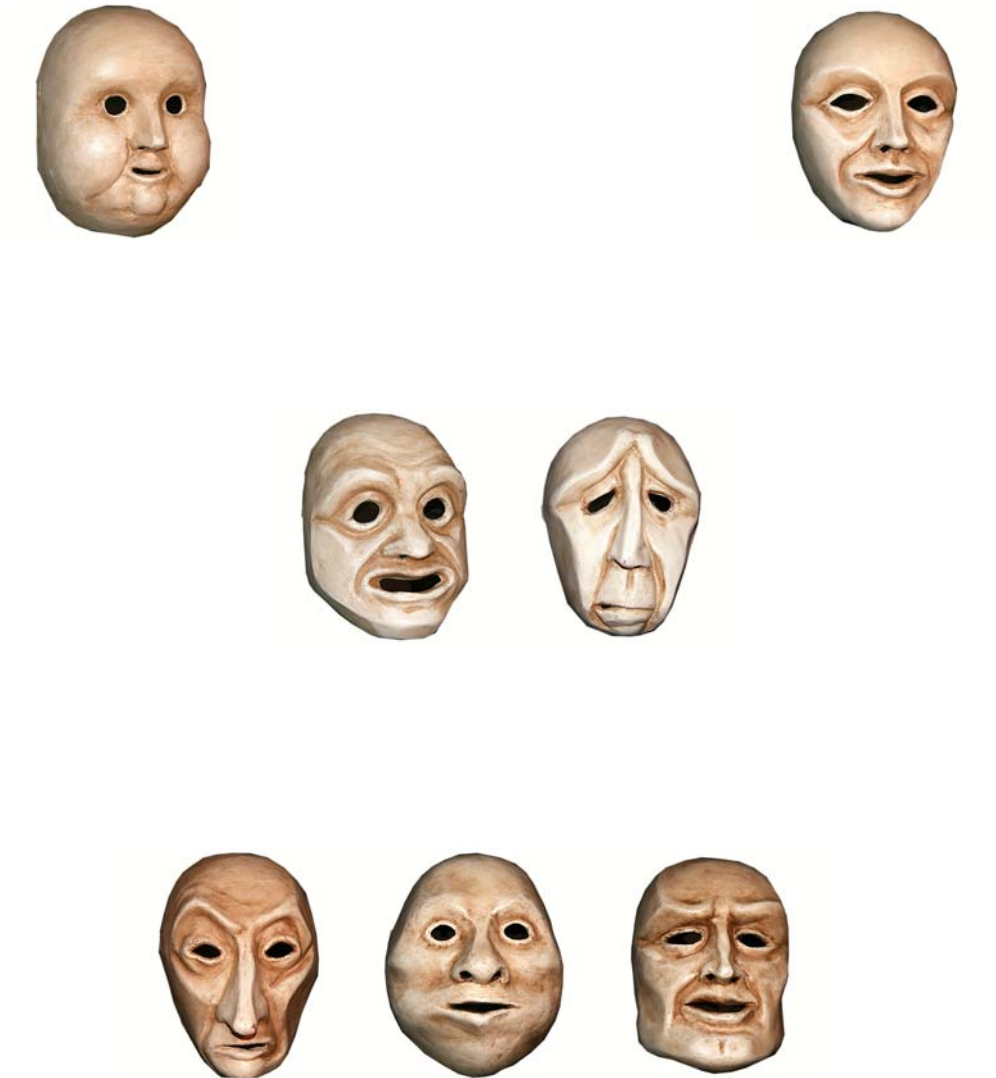
A la seu de Barcelona de l'Institut del Teatre hi ha:

- Tres col·leccions de màscares de *commedia dell'arte* de Stefano Perocco
- una col·lecció de dotze màscares neutres de l'escultor Amleto Sartori
- una col·lecció de vuit màscares neutres de Stefano Perocco
- una col·lecció de sis màscares dites larvàries dissenyades pel professor Alfred Casas
- una col·lecció de set màscares expressives dissenyades pel professor Alfred Casas.
- Vint-i-set màscares expressives de cartró pedra. Comprades a *e/ Ingenio* i pel taller que el professor Pere Planella va dirigir de l'obra de Palau i Fabre *Michael Koolass*

Hi ha altres màscares sense identificar utilitzades especialment per a un sol muntatge.

Les màscares neutres, larvàries i expressives són eines per a les assignatures d'Interpretació específiques del departament d'interpretació.

Les màscares de *commedia dell'arte* com a eina d'aprenentatge tècnic però també protagonistes d'un taller específic basat en la *commedia dell'arte*.



Col·lecció màscares expressives. Fons Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre

10.1 BIBLIOGRAFIA

llibres i altres monografies

ABELLAN, J. *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Institut del TEatre de la Diputació de Barcelona

ABELLAN, Joan (2002): *Els Joglars. Espais*. Institut d'edicions de la Diputació de Barcelona

AMADES, J (1983) *Costumari català* . Salvat editors, Barcelona

ARISTÓTELES (1984): *El Arte poètica*. Espasa Calpe, Madrid

ARTÍS-GENER. Avel·lí, MOYA, Bienve (1980): *Festes Populars a Catalunya*. Editorial HMB, S.A. Barcelona

ASLAN, Odette (1979): *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Editorial Gustavo Gili Barcelona

ASLAN, Odette (1993): *Le corps en jeu*. Éditions C.N.R.S. Paris

ASLAN, Odette BABLET, Denis (1985): *Le masque: du rite au théâtre* Éditions C.N.R.S. Paris

BATLLE, Carles. BRAVO, Isidre. COCA, Jordi (1992): *Adrià Gual, Mitja vida de modernisme* Institut del Teatre, Barcelona

BERNHARDT, Sarah (1994): *El arte del teatro*. Parsifal ediciones Barcelona.

BERTHOLD, Margot (1974): *Historia social del teatro* 1-2 Ediciones Guadarrama Madrid

BOADELLA, Albert (2001): *Memòries d'un bufó* Espasa Calpe Madrid

BOADELLA, Albert (2002): *La torna, M-7 Catalunya, Teledium, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional*. Institut d'edicions de la Diputació de Barcelona

BONNIN LLINÀS, Hermann (1974): *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)* Dalmau Barcelona

BUESO, A. CODINA, J.A. ABELLAN, J. (2003) *Els artistes plàstics del'EADAG*, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.

BÜHRER, Michel. (1984): *Mummenschanz München* Panorama Verlag

CARBÓ, J. (1975): *El Teatre de "Cavall Fort"* Institut del Teatre i Edicions 62 Barcelona

CLAVILIER, Michèle i DUCHEFDELAVILLE Danielle (1994): *Commedia dell'Arte. Le jeu masqué*. Presse Universitaires Grenoble

COCA, J. *Qüestions de teatre*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

COCA, J. (1978) *L'agrupació dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional català, 1955-1963* Publicacions de l'Institut del Teatre de Barcelona i Edicions 62

CURET, F. (1967) *Història del Teatre Català* Editorial Aedos. Barcelona

CRAIG, Edward Gordon (1991): *L'art del teatre*, Institut del Teatre, Barcelona

DECROUX, Étienne (2008): *Paraules sobre el mim*. Institut del teatre, Barcelona

DE MARINIS, M (1987) *El nuevo teatro (1947-1970)* Ediciones Paidós. Barcelona

FÀBREGAS, Xavier (1972): *Aproximació a la història del teatre català modern* Curial. Barcelona

FÀBREGAS, Xavier (1983): *El llibre de les bèsties. Zoologia fantàstica catalana*. Edicions 62 Barcelona

FÀBREGAS, Xavier, (1976) *De l'off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català 1967-1968*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

FÀBREGAS, X. *Teatre en viu (1969-1972)* Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i edicions 62

FERNANDEZ, Ana Isabel. (2006): *La comedia del arte: materiales escénicos*. Fundamentos Madrid

FO, Dario (1998): *Manual mínimo del actor*. Hondarribia Hiru

FONT, Antón (1974): *El Mim. Curs d'iniciació*, Editorial Nova Terra (Esplai 2), Barcelona

FONTSARÉ, R. (2001) *Tres peus al gat. Diari d'un actor*. Edicions 62 Barcelona

GOURDON, Anne-Marie (1981): *Les voies de la création théâtrale IX. La formation du comédien*. Éditions du centre national de la recherche scientifique Paris

GRAELLS, Guillem-Jordi (1988): *L'Institut del Teatre 1913-1988: història gràfica*. Barcelona Institut del Teatre

GUAL, Adrià (1960): *Mitja vida de teatre: memòries*. Aedos Barcelona

LEABHART, Thomas (1989): *Modern and Post-Modern Mime* Macmillan education London

LECOQ, Jacques (1987): *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*. Bordas Paris

- LECOQ, Jacques (1997): *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Actes sud, Arles
- MARCIA, Alberto (1980) *La commedia dell'arte nelle maschere dei Sartori*. La Casa Husher, Firenze
- MELENDRES, Jaume (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Institut del Teatre, Barcelona
- MELENDRES, Jaume (2006): *Teoria dramàtica. un viatge a través del pensament teatral*. Institut del Teatre Barcelona
- MEYERHOLD, V.E. (1973-1992), *Écrits sur les théâtre*. La cité l'age d'homme. Lausanne
- NICOLL, Allardyce (1977): *El mundo de Arlequín* Barral Barcelona
- PANDOLFI, Vito (1989): *Història del teatre 1*. Institut del Teatre Barcelona.
- PAVIS, Patrice et THOMASSEUA, Jean-Marie (1995): *Copeau l'éveilleur*. Buffonneries 1995 Paris
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*. Paidós Barcelona
- RACIONERO, LL. BARTOMEUS, A. *Mester de joglaria. Els Joglars 25 anys*. Generalitat de Catalunya. Departament de cultura. Barcelona
- REMSHARDT, Ralf. (2004): *Staging the savage god: the grotesque in performance*. Southern Illinois University
- ROCA, J. (2007) *Verges la processó*. Arola editors, Tarragona
- SALVAT, Ricard (1972): *Adrià Gual i la seva època* Edicions 62 Barcelona
- SARTORI, Donato (1983): *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*. Casa Usher. Firenze
- SAUMELL, M [1990]: *Tres dècades, tres grups. Treball de teorització sobre Els Joglars, Comediants i la Fura dels Baus*. Tesi Doctoral amb Premi (ex-aequo) d'investigació i d'assaig sobre les arts de l'espectacle "Xavier Fàbregas" 1990
- THÉRAULT, Suzanne. [1965]. *La Commedia dell'arte vue à travers la Zibaldone de Pérouse*, Editions du C.N.R.S., Paris.
- TIMBAL, EL (1999) *A la cuina de l'escena. 30 anys fent escola*. El Timbal, Estudis Escènics, S.L Barcelona
- URIBE, María de la Luz [1983]. *La comedia del arte*, Destino, Barcelona.

Altres documents

BOHIGAS TARRAGÓ, P: *Memòries de secretaria des de la fundació de l'escola 1913* Institut del Teatre, Barcelona

BOHIGAS TARRAGÓ, P: *Congreso y exposición 1929*

CIURANS, E. (2009) *El teatre Viu, una resistència cultural* AIET Barcelona

FAVA, Antonio *Las máscaras cómicas*

PERMANYER, LI: *Comunica l'energia d'Albert Vidal*, a *Metrònom* nº 4, Barcelona, juliol 1985. A propòsit de l'exposició de fotografies de Leopold Samsó

Actes Congrès Internacional Teatre Catalunya. Volum I, II, III i IV. Institut del Teatre 1989 Barcelona

Arxiu administratiu. Institut del Teatre Barcelona

Actes Pla d'estudis LOGSE 1992

Comediants 15 años. (1987). Cuadernos el Público 27 Madrid

Estudis escènics 1-30. Institut del Teatre, Barcelona

Paseo por el Teatro Catalán 1929/1985 (entre dos congresos) (1985) Cuadernos el Público 4 Madrid

Primer Acto 98/1968.

Primavera Tinell 1980. Comediants. Barcelona

Programes del 1r, 2n i 3r Festival de Mim de Barcelona

Programa de mà *la Torna*

Tríptic Escola Mim i Pantomima 1976 Institut del Teatre Barcelona

Articles

Brandstetter, G. [2010] *Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion.* Dance Research Journal pp. 1- 11

Cournot, M.[1975] *Le renouveau du mime.* Le Monde, Paris

Elias, J [1973] *Teatre de màscares i moviment.* La revista de Vilafranca

Saumell, M [2003] *El Teatre de gest a Catalunya.* Revista Serra d'Or

DVD

Mori el Merma Joan Miró-Claca Un film de F. Català-Roca 35'

Mori el Merma A fable based on the art of Joan Miró 52'

El llibre de les bèsties. Comediants

Pawel Rowba. el gest que perdura

La Torna. Els Joglars

Laetius. Els Joglars

Entrevistes

Agustín: [17 de febrer de 2010] treballador i constructor de màscares a El Ingenio

Baixas, Joan: [24 de febrer de 2010] a l'Institut del Teatre

Carbonell, Janot [18 d'abril de 2010] a S'Agaró

Cardona, Rosa [17 de febrer de 2010] actual propietària de El Ingenio

Casas, Alfred [4 de Febrer de 2010] a l'Institut del Teatre

Castells, Joan [20 de gener de 2010] a l'Institut del Teatre

Codina, Josep Anton [11 de desembre de 2009] a l'Institut del Teatre

Font, Joan [31 d'abril de 2010] a la Vinya de Canet de Mar, seu de la companyia Comediants

Font, Anton [22 de març de 2010] a l'escola El Timbal

Gausa, Manel [22 abril de 2010] Barri de Gràcia Barcelona

Guillén, Joan Josep: [24 de Febrer de 2010] a l'Institut del Teatre

Tovias, Berty [1 de febrer de 2010] a l'Institut del Teatre

Traveria, Lluís [31 d'abril de 2010] la Vinya de Canet de Mar, seu de la companyia Comediants

Vilà, Jordi [12 de desembre de 2009] a l'Institut del Teatre

Altres

Xerrada de Carlo Boso a l'Escola Superior d'Art Dramàtic, a la seu del Centre del Vallès de L'Institut del Teatre dins el cicle Conversa amb professionals, 4 de març del 2009

Taula rodona: *De l'ADB al TNC*. Amb Joan Castells, Anton Font i Joan M. Gual. Moderada per Mercè Saumell. A les III Jornades de debat sobre el repertori teatral català. 17 de març de 2010

Les respostes dels alumnes al qüestionari sobre la utilitat de la màscara en la formació de l'actor que des del curs 2005-06 passa a finals de les assignatures de Tècniques d'interpretació amb Màscara I i II la professora Maria Codinachs

Seguiment classes de caracterització amb Joan Josep Guillen durant el curs acadèmic 2009-10. Estudis d'Escenografia.



Agraïments: a tot el personal del MAE de les seus de Barcelona, Terrassa i Vic, al Pep M^a per la companyia, al pare per haver estat absent una temporada, a la Gemma, l'Ernest i el Xevi per fer-ne la primera lectura, a l'Aràlia per les correccions gramaticals, a la professora de gimnàsia valenciana que vaig tenir a 2n de BUP i em va fer descobrir l'expressió corporal i les ombres xineses, per les classes de pantomima del Pawel, del Joan Segalés i del Xavi Ruano, per l'Iva Vigatà qui em va parlar de Jacques Lecoq, a la Roser Tintó, a Jacques Lecoq i a tot el seu equip de professionals als anys 1986-88, a tots els companys de curs de París, a l'escola d'estiu de mestres d'Osona amb qui vaig utilitzar per primera vegada màscares a les classes, a l'Assumpta per deixar-me els diners per pagar les primres màscares neutres de Sartori, al Pep d'Avià per començar com a socis en el projecte de workshops: de la màscara neutra a la commdia dell'arte, a tot el col·lectiu Cap d'O: la Carme Juárez, el Miquel Bonet, la Vicki de Sant Hipòlit de Voltregà, en Quico d'Oló... per la gira de la "caixa a les escoles" de 1982 amb les faules de la Fontaine, a l'Eduard Fontseré pel logotip de les màscares... al Joan Anguera, a l'Antonio Fava i al Janot

Als companys del departament: al Ramon Vila, al Jordi Basora, a la Muntsa Alcañiz, al Berti Tovies, a la Gemma Beltran, al Lluís Graells, al Pere Planella, al Joan Castells, a l'Alfred Casas, Jordi Vilà, Joan Baixas... I també a la Lluisa Sala i al Joan Josep Guillén....

I a tots els responsables de la formació d'actors que un dia em varen convidar a impartir a les seves aules el curs: "de la màscara neutra a la commedia dell'arte"

Gràcies a tots, però sobretot a la Mercè Saumell, la tutora que m'ha donat la confiança a escriure aquesta tesina.

Torelló, 2 de setembre de 2010

Maria Codinachs

bonasort@telefonica.net



